نگار پاکستان

بانی :- علامہ نیاز فتح پوری

جاری شدہ ۱۹۲۲ء

مدیر :

ڈاکٹر فرمان فتح پوری

دور ۶۳

جون ۲۸۴

رجسٹرڈ۔ ایس نمبر ۲۴۷۷ جاری شدہ ۱۹۲۲ء
تعلیمی اداروں کے لئے محکمہ تعلیم کراچی سے منظور شدہ سرکلر نمبر ڈی ایف یو پی/۳۶۶۹

بانی

علامہ نیاز فتح پوری

نگار پاکستان

جون ۱۹۸۴ء

مدیر

ڈاکٹر فرمان فتح پوری

ادارہ

پروفیسر انجم اعظمی، سرشار صدیقی، امراؤ طارق

زیر اہتمام :۔ فتح پور ایجوکیشنل سوسائٹی۔ کراچی
دفتر :۔ ۷۰ ورلی روڈ۔ گارڈن ایسٹ کراچی
مراسلت :۔ سی ۲۸۔ بلاک ۱۳ ڈی گلشن اقبال، فون ۴۶۳۳۶۷

زیرِ نظر شمارہ قیمت پانچ روپئے

سید اختر حسین نے ایجوکیشنل پریس سے چھپوا کر ۱۵۹-۱ اے قمر کتاب گھر اردو بازار سے شائع کیا

قرآن حکیم کی
مقدس آیات اور
احادیث نبوی آپ
کی دینی معلومات
میں اضافے اور
تبلیغ کے لئے شائع
کی جاتی ہیں
ان کا احترام آپ
پر فرض ہے لہذا
جن صفحات پر یہ
آیات درج ہوں
ان کو صحیح اسلامی
طریقے کے مطابق بے حرمتی
سے محفوظ رکھیں۔

فہرستِ مضامین

ترسٹھواں سال جون ۱۹۸۴ء شمارہ ۶

ملاحظات

علامہ نیاز کی ۱۸ویں برسی ۲۴ مئی ۱۹۶۶ء کو علی الصباح، علامہ نیاز نے دنیائے فانی سے رحلت فرمائی۔ ۲۳ مئی ۱۹۸۴ء کو ان کی وفات کو پورے اٹھارہ سال ہو گئے، یادوں کے ہجوم میں یوں لگتا ہے جیسے کل کی بات ہے۔

اس وقت حالات و مسائل کچھ اس طرح کے تھے کہ برسی کے موقع پر اجتماع واجلاس کا کوئی ارادہ پہلے سے نہ تھا لیکن صرف چھ دن پہلے، حلقہ نیاز و نگار کے فعّال ارکان یعنی سرشار صدیقی، انجم اعظمی اور رام او طارق نے ۲۳ مئی کو کچھ نہ کچھ کرنے کا پروگرام بنا ڈالا۔ اس پروگرام میں میرا عملی حصّہ برائے نام رہا کہ مجھے پروگرام طے کر کے کراچی سے باہر جانا پڑا اور ایک دن پہلے ۲۲ مئی کی شام کو واپس آیا۔ بایں ہمہ ہوٹل جبیس صدر میں ۲۳ مئی کی شام کو جس اہتمام کے ساتھ نیاز کی اٹھارویں برسی منائی گئی اور نیاز و نگار کے پرستاروں نے اس میں جس ذوق و شوق کے ساتھ شرکت فرمائی اس نے مجھے دو باتوں کا قائل کر دیا۔ اوّل یہ کہ نیاز و نگار کا حلقہ اثر آج بھی بہت وسیع اور توانا ہے۔ دوم یہ کہ اس کے ارکان، اگر نیاز و نگار کے حوالے سے کوئی کام کرنے پر آجائیں تو کم سے کم وقت میں بھی نہایت خوش اسلوبی سے کر سکتے ہیں۔

جلسہ قدرے تاخیر سے یعنی ۷ بجے شروع ہوا۔ پروفیسر انجم اعظمی نے حد درجہ اختصار اور بالغ نظری کے ساتھ، مذاکرے کا پس منظر بیان کیا۔ نیاز و نگار کی ادبی روایت کو اُردو ادب و صحافت کی مستقل اور ہمیشہ زندہ رہنے والی روایت قرار دیا۔ شعبۂ اردو ملتان یونیورسٹی کے اُستاد، جناب نجیب جمال نے "روشنی" کے عنوان

ے ملاقی انداز میں نیاز کی شخصیت و کردار سے متعلق ایک خوبصورت اور دلکش کہانی لکھ کر سنائی'۔ یہ کسی ادبی شخصیت کے سلسلے میں تنقید وتحسین کا بالکل نیا اسلوب تھا چنانچہ ہر گوشے سے اس کی داد دی گئی۔ گورنمنٹ کالج لاہور کے وائس پرنسپل اور شعبۂ اُردو کے صدر ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے نیاز اور غالب کے عنوان سے مختصر اور جامع مقالے میں دو باتوں کا خاص طور پر انکشاف کیا ایک یہ کہ نیاز نے جس کثرت و تواتر کے ساتھ غالب کے بارے میں لکھا ہے اُردو کے کسی اور شاعر کے بارے میں نہیں لکھا دوسرے یہ کہ نیاز و غالب کے ذہن و مزاج میں بے شمار قابل توجہ مماثلتیں ہیں اور یہ خیال کہ نیاز فتح پوری، مومن کو غالب سے بہتر شاعر سمجھتے تھے کس طرح درست نہیں ہے۔

پشاور یونیورسٹی سے آئے ہوئے شعبۂ اُردو کے صدر اور رئیس کلیہ فنون، ڈاکٹر شمس الدین صدیقی نے تقریر کی صورت میں اظہار خیال کیا اور نیاز کی ہمہ گیر شخصیت اور ادبی جامعیت پر وضاحت کے ساتھ روشنی ڈالی۔ انھوں نے نیاز کو اردو نثر کے اُن اکابر میں شمار کیا جن میں سر سید، حالی، نذیر احمد آزاد، ابوالکلام آزاد اور مولوی عبدالحق وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ اُردو افسانہ اور اُردو تنقید پر نیاز کے اثرات کو صدیقی صاحب نے بطور خاص موضوعِ سخن بتایا اور اس سلسلے میں نیاز کی خدمات کو غیر معمولی قرار دیا۔

بعد ازاں جلسے کے مہمان خصوصی، کراچی یونیورسٹی کے وائس چانسلر اور اُردو کے نامور اسکالر و ادیب ڈاکٹر جمیل جالبی نے نیاز و نگار کے عنوان سے اپنا گراں قدر مقالہ پڑھا۔ جالبی صاحب نے بتایا کہ نگار ان کے مطالعے میں اس وقت سے رہا ہے جب کہ وہ اسکول میں آٹھویں جماعت کے طالب علم تھے۔ انھوں نے قدیم اُردو ماہناموں خصوصاً "ساقی" اور "نگار" کا ذکر کرتے ہوئے کہا کہ اُن کے ذوق ادبی کو سنوارنے بنانے اور تحقیق و تنقید کی راہ پر لگانے میں ان رسالوں کے مدیر شاہد احمد دہلوی اور نیاز فتح پوری کا بڑا حصہ ہے۔ انہوں نے اس امر کی طرف بھی سامعین کی توجہ

ذلائی کہ کوئی ادبی پرچہ، بلند پایہ ادیب ہی کی ادارت میں پروان چڑھ سکتا ہے۔ اس لئے کہ مدیر کا کام صرف چند مضامین و منظومات کو یکجا کر دینا نہیں بلکہ ان کے معیار کو جانچنا اور پرکھنا بھی ہوتا ہے۔

آخر میں اسٹیج سکریٹری سرشار صدیقی نے جلسے کے صدر صوبہ سندھ کے بزرگ ترین صحافی نامور ادیب و کالم نویس، سیاسی رہنما و سفارت کار اور سابق وزیر و مشیر جناب پیر علی محمد راشدی سے اظہار خیال کرنے کی گذارش کی۔ راشدی صاحب برسوں کے بعد کسی ادبی اجتماع میں شریک ہوئے تھے، اُن کی آواز پر سارے سامعین ہمہ تن گوش ہو گئے۔ پیر صاحب نے نیاز فتح پوری کی صحافتی و ادبی خدمات کو سراہتے ہوئے کہا کہ وہ صرف صاحب زبان نہیں صاحب ضمیر بھی تھے، اظہار خیال میں بے باک اور جری تھے، وہی کہتے اور لکھتے تھے جسے حق سمجھتے تھے۔ اپنے ضمیر کے خلاف انھوں نے کبھی کچھ نہیں لکھا۔ خوشامد، مالی منفعت اور منصب و اعزاز کبھی ان کے یہاں حق گوئی کی راہ میں حائل نہیں ہوئے۔ وہ زندگی بھر حریت قلم کا علم بلند کیے رہے۔ ملحد و کافر کہلائے لیکن سچ کہنے اور سچ لکھنے سے دست کش نہیں ہوئے۔ انھوں نے نیاز کے معاصرین، میں مولانا ابوالکلام، مولانا حسرت موہانی، مولانا محمد علی جوہر، مولانا ظفر علی خاں اور سید جالب دہلوی وغیرہ کی صحافتی و ادبی زندگی کا تذکرہ کرتے ہوئے فرمایا کہ ان کا زمانہ دراصل شیروں کا زمانہ تھا اور آج کا زمانہ، لومڑیوں کا ہے۔ راشدی صاحب کی تقریر تالیوں کی گونج میں ختم ہوئی اور چائے کے دور پر جلسہ اختتام کو پہنچا۔

آخر میں، مدیر نگار کی حیثیت سے میں نے بتایا کہ اس سال کے آخر میں نیاز صدی کے عنوان سے، نیاز و نگار کی یاد میں ایک عظیم الشان ادبی اجتماع کا پروگرام مرتب کیا جا رہا ہے۔ اس میں پاک و ہند کے مشاہیر ادب شریک ہوں گے۔ نیاز فتح پوری کی چند اہم کتابوں کے تازہ اڈیشن شائع ہوں گے اور نیاز کی آپ بیتی کے نام سے ڈاکٹر سید معین الرحمٰن کی مرتبہ کتاب بھی سامنے آئے گی۔

فرمان فتح پوری

مالک رام

عورت اور اسلامی تعلیم

(بیوی)

۱- اطاعت شعاری

بیوی پر سب سے پہلا فرض، یہ عائد ہوتا ہے کہ وہ قانتہ یعنی شوہر کی اطاعت شعار ہو۔ اطاعت کے کتنے مدارج ہیں گھر ہستی بھی چھوٹے پیمانے پر ایک سلطنت کا حکم رکھتی ہے جس کا حاکم اعلیٰ شوہر ہے اور اس کی نائب بیوی ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر حاکم اعلیٰ کی اطاعت نہیں ہوگی تو سلطنت کا کاروبار درہم برہم ہو جائیگا۔ اس لیے بیوی کا یہ فرض ہے کہ جن معاملات پر خاندان کے اتحاد اور ترقی کا دارومدار ہے، یا جن پر اس کی اہلی زندگی کی خوشی اور مسرت منحصر ہے، یا ان کے بچوں کے مستقبل اور اخلاق پر اثر پڑنے کا امکان ہے، ان میں وہ خاوند کے احکام پر عمل کرے، اور اُسے شکایت کا موقع نہ دے۔

البتہ ایک بات ایسی ہے جس میں بیوی کا حق ہے کہ وہ شوہر کا حکم ماننے سے انکار کر دے یعنی جب شوہر اسے کوئی ایسا کام کرنے کو کہے جس سے شریعت کے احکام کی خلاف ورزی ہوتی ہو۔ کیونکہ خدا کا حکم بہرحال مقدم ہے اور خالق کے حکم کے مقابلے میں مخلوق کا حکم کوئی معنی نہیں رکھتا۔ لا طاعۃ لمخلوق فی معصیۃ الخالق۔

۲- حقوق کی حفاظت

عورت کا دوسرا فرض یہ ہے کہ وہ خاوند کی موجودگی ہی میں اس کے حقوق اور مفاد کی حفاظت نہ کرے، بلکہ اس کی غیرحاضری میں بھی اس کا خیال رکھے۔ جیسا کہ اوپر گذرا، حضورؐ نے فرمایا کہ نیک بیوی وہ ہے کہ جب تم اس کے پاس نہ ہو، تو وہ تمھارے مال اور اپنے نفس میں تمھارے حقوق کی حفاظت کرے (بیہقی) مندرجہ صدر آیت میں عرف

حافظات کہہ کر نہایت بلیغ پیرایہ بیان اختیار کیا ہے مثلاً بیوی کا فرض ہے کہ نہ فضول خرچی اور اسراف سے خود خاوند کے مال کو نقصان پہونچائے اور نہ دوسروں کو تغلب اور خیانت کا موقع دے۔ خاوند کے رازوں کو فاش نہ کرے اور اس کے کاروبار یا پیشے کی باتوں کی حفاظت کرے تاکہ ان کے عام ہو جانے سے اُسے تجارت میں نقصان نہ پہنچے۔ اپنی عصمت اور عفت کی حفاظت کرے جو اس کا اپنا سب سے بڑا جوہر اور شوہر کی اس کے پاس سب سے بڑی امانت ہے۔ اپنی اولاد کی تعلیم و تربیت پر توجہ کرے، اور ان کے اخلاق کی حفاظت کرے وغیرہ۔

لیکن ایسی صورت پیدا ہو سکتی ہے کہ خاوند بخیل ہے اور وہ بیوی کو پورا خرچ نہیں دیتا تو کیا جب بھی بیوی خاوند کے مال سے اپنے طور پر کچھ خرچ کر سکتی ہے یا نہیں؟ یہی سوال امیر معاویہؓ کی والدہ ہندہ نے حضرت رسول کریم صلی اللہ علیہ وسلم سے کیا تھا۔ کہنے لگیں: یا رسول اللہ! ابوسفیان بخیل آدمی ہے اور مجھے خرچ سے تنگ رکھتا ہے۔ کیا اگر میں اپنے طور پر کچھ لے لیا کروں تو اس میں کچھ حرج ہے؟ اس پر آپؐ نے فرمایا کہ تم اور تیرے بچے اتنا لے سکتے ہیں جو نیک چلنی اور دیانتداری سے خرچ کرنے کے لیے تمہارے لیے کافی ہو (متفق علیہ)۔ بلکہ ایک دوسرے موقع پر فرمایا کہ جب عورت اعتدال کے ساتھ اپنے گھر کا خرچ کرتی ہے اور اس میں سے صدقہ دیتی ہے بشرطیکہ اس کی نیت گھر بگاڑنے کی نہ ہو تو خرچ کرنے کا ثواب عورت کو ملتا ہے، اور کمانے کا مرد کو۔ (متفق علیہ)

بما حفظ اللہ کہہ کر یہ ظاہر کیا کہ تمہارے جو حقوق شوہر کے ذمہ تھے، اللہ تعالیٰ نے ان کی حفاظت کر دی ہے۔ اس لیے تمہیں چاہیے کہ جب خاوند تمہارے حقوق کی نگہداشت میں دریغ نہیں کرتے تو تم بھی ان کے حقوق کا خیال رکھو اور ان کی اطاعت شعاری کو اپنا شیوہ بنالو۔

۳۔ نیکی میں تعاون

عورت کا ایک اور فرض یہ ہے کہ وہ خاوند کو نیکی اور خیر سے نہ روکے۔ یہ آئے دن کا

مشاہدہ ہے کہ عورت اپنی زینت و آرائش، ضروریات و زیورات وغیرہ پر خرچ کرنے میں دریغ نہیں کرتی، لیکن اگر کہیں مرد نے کسی نیکی کے کام میں حصہ لینے یا خدا کی راہ میں کچھ خرچ کرنے کا ارادہ کیا، تو وہ جھٹ سے اس پر اعتراض کر دیتی ہے اور طرح طرح کے عذر پیش کرنے لگتی ہے۔ مستقبل کی ضروریات، مالی تنگی، روزگار کا غیر یقینی ہونا، غرض مختلف عذر کیے جاتے ہیں۔ یہ خاوند کی خیر خواہی اور اس سے دوستی نہیں، بلکہ اس سے دشمنی ہے۔ نیک بیویاں اگر خاوند کے دنیوی مفاد کی پوری پوری حفاظت کرتی ہیں، تو وہ اس کے دینی مفاد اور روحانی ترقی میں بھی ممد و معاون ثابت ہوتی ہیں۔ فرمایا:

يَآ اَيُّهَا الَّذِيْنَ اٰمَنُوْٓا اِنَّ مِنْ اَزْوَاجِكُمْ وَاَوْلَادِكُمْ عَدُوًّا لَّكُمْ فَاحْذَرُوْهُمْ وَاِنْ تَعْفُوْا وَتَصْفَحُوْا وَتَغْفِرُوْا فَاِنَّ اللّٰهَ غَفُوْرٌ رَّحِيْمٌ	اے لوگو، جو ایمان لائے ہو، یاد رکھو کہ (بعض معاملات دینیہ میں حائل ہونے کی وجہ سے) تمہاری بیویاں اور تمہاری اولاد میں سے بھی بعض تمہارے دشمن بن جاتے ہیں، پس ان سے بچتے رہو (اور دین کو دنیا پر قربان نہ کرو)، ہاں اگر تم (اپنی بیویوں اور اولاد کو ان کی غلطیوں پر) معاف کر دو اور درگزر کرو اور بخش دو تو اللہ بخشنے والا اور رحم کرنے والا ہے۔
(التغابن ۶۴ : ۱۴)	

جہاں حضرت رسول کریم صلعم نے فرمایا ہے کہ میں نے مردوں کے لیے عورتوں سے زیادہ نقصان پہنچانے والی اور کوئی چیز اپنے پیچھے نہیں چھوڑی (متفق علیہ) تو وہاں بھی یہی روحانی اور اخلاقی نقصان مراد ہے۔ کیونکہ وہ شوہر کے ساتھ تعاون علی الخیر نہ کر کے، اس کے نیک ارادوں میں روک بن کر، اسے برا مشورہ دے کر اس کی روحانی ترقی میں حائل ہو سکتی ہے، جو یقیناً بہت بڑا نقصان ہے۔

پس اس بارے میں عورت پر بہت بڑی ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ اسے چاہیے کہ وہ مرد کی

دینی اور روحانی ترقی کے راستے میں کوئی رکاوٹ نہ پیدا کرے، اور جہاں تک ہو سکے نیکی کے کاموں میں اس کی مدد کرے۔

۴۔ تربیتِ اولاد:

بیوی پر تربیتِ اولاد کی ذمہ داری بھی عائد ہوتی ہے۔ مرد اپنی گوناگوں مصروفیتوں کی وجہ سے اولاد کی دیکھ بھال میں اتنا وقت صرف نہیں کر سکتا، جتنا عورت کر سکتی ہے۔ اولاد کا دن رات ماں کے ساتھ رہنا پہلے دن سے اس سے زیادہ مانوس ہونا اور خود عورت کے دل میں بھی مرد سے زیادہ محبت اور ما متائی موجودگی اس بات کے ثبوت ہیں کہ اگر عورت چاہے تو اس سلسلے میں مرد سے بہت زیادہ خدمت کر سکتی ہے۔ قرآن کے نزدیک اولاد کو بے علم رکھنا، اُسے قتل کر دینے کے مترادف ہے۔ فرمایا:

قَدْ خَسِرَ الَّذِيْنَ قَتَلُوْٓا اَوْلَادَهُمْ	یقیناً وہ لوگ سخت نقصان اُٹھاتے ہیں
سَفَهًۢا بِغَيْرِ عِلْمٍ	جنھوں نے اپنی اولاد کو اپنی بیوقوفی سے
(الانعام ۶: ۱۴۰)	بے علم رکھ کر قتل کر دیا۔

اولاد کی تربیت کے وہی اصول ہیں جو بتامیٰ سے متعلق سورۂ نساء میں بیان ہوئے ہیں کہ ان کی جسمانی ضروریات مہیا کرو اور انھیں ذہنی تعلیم اور آداب سکھاؤ (۴: ۴)

اختلاف کا علاج:

خانگی زندگی کے نشیب و فراز مشہور ہیں۔ گاڑی آہستہ آہستہ ایک سیدھی ہموار سڑک پر جارہی ہے کہ راستہ خراب آ گیا جھٹ سے ایک پہیہ کسی گڑھے میں گر جاتا ہے یا کسی پتھر سے ٹکرا جاتا ہے اور گاڑی آگے چلنے سے انکار کر دیتی ہے۔ یہی حال میاں بیوی کا ہے یہ آئے دن کا تجربہ ہے کہ ایک جوڑے کی اہلی زندگی نہایت سکون اور اطمینان سے بسر

ہو رہی ہے، اچانک گھر میں کوئی ایسی بات ہو جاتی ہے کہ ایک دوسرے سے اتفاق کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ بارہا یہ اختلاف ابتدا ہی میں رفع ہو جاتا ہے اور از سرِ نو گھر کی فضا میں پہلا سا سکون اور مسرت پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن بعض اوقات یہ بڑھتے بڑھتے اس حد تک پہنچ جاتا ہے کہ پھر یہ خلیج کسی طرح پٹنے ہی میں نہیں آتی۔ قرآن نے چونکہ بہ تقاضائے حالات میں مرد کو عورت پر فضیلت دی ہے اس لیے لازماً اس پہلو سے اس کی ذمہ داری بھی عورت کی بہ نسبت بڑھ گئی ہے جس شخص کے ہاتھ میں طاقت ہو اُسے اس کے استعمال میں بہت زیادہ احتیاط برتنا چاہیے کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ اس طاقت کے نشے میں کوئی ناانصافی کر بیٹھے اور دین اور دنیا دونوں جگہ نقصان اٹھائے۔ دین میں اس لیے کہ اُس نے اللہ تعالیٰ کی دی ہوئی طاقتوں کا ناجائز استعمال کر کے اپنی بیوی پر ظلم کیا۔ اور دنیا میں اس لیے کہ ایک تو گھر کی راحت و آسائش کھوئی اور دوسرے ہمسایوں اور ہمچشموں میں خفت ہوئی۔ یکے نقصان مایہ و دیگر شماتت ہمسایہ۔ اسی لیے حضرت رسولِ کریم صلعم نے فرمایا ہے کہ تم میں سے بہترین شخص وہ ہے جو اپنے اہل کے ساتھ بہترین سلوک کرتا ہے (متفق علیہ) اس باب میں آپؐ کی اپنی ازدواجی زندگی سب کے لیے اُسوۂ حسنہ ہے۔ آپؐ کی آٹھ بیویاں تھیں مگر اس کے باوجود انھوں نے کبھی کوئی ایسی بات نہیں ہونے دی جس پر انھیں سختی کرنے کی ضرورت پیش آتی۔

اختلاف کی تین صورتیں ہو سکتی ہیں:

اوّل : قصور بیوی کا ہو۔

دوم : قصور خاوند کا ہو۔ سوم : قصور دونوں کا ہو۔

قرآن میں ان تینوں صورتوں کے لیے علیحدہ علیحدہ احکام ہیں:

۱۔ بیوی کا قصور:

وَالّٰتِیْ تَخَافُوْنَ نُشُوْزَهُنَّ — اور جن بیویوں سے تمھیں سرکشی کا اندیشہ

فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنَّ فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلَا تَبْغُوا عَلَيْهِنَّ سَبِيلًا

(النساء ۴:۳۴)

ہو، انھیں نصیحت کرو، اور سمجھاؤ، پھر اس پر بھی وہ اپنی اصلاح نہ کریں، تو تم خوابگاہوں میں ان سے علیحدگی اختیار کر لو اور سزا اس کا کوئی اثر نہ ہو، تو انھیں جسمانی سزا دو۔ اور اگر وہ تمھارا کہنا مان جائیں، تو ان پر (الزام رکھنے کے لیے) راہیں نہ ڈھونڈو۔

یہاں تین مرحلے بتائے ہیں۔ پہلے مرحلے پر بیوی کو نرمی اور محبت سے سمجھانے کی ہدایت کی کیونکہ اختلافِ آرا کوئی انوکھی بات نہیں ؛ یہ ازل سے موجود رہا ہے اور ابد تک رہیگا۔ اگر بیوی خاوند کی رائے سے متفق نہیں، تو خاوند فوراً دل برداشتہ ہو کر قطعِ تعلق نہ کر لے، بلکہ اس کا فرض ہے کہ بیوی پر اپنا نقطۂ نگاہ واضح کرے، خود بھی بیوی کے دلائل پر غور کرے۔ اگر وہ صحیح ہوں، تو بیوی سے اتفاق کر لے۔ ورنہ خود اُسے قائل کرنے کی کوشش کرے۔ اگر مرد کی بات معقول ہے تو یقیناً، ایک اطاعت شعار بیوی اپنی غلطی کا اعتراف کر کے اس کی بات مان لیگی۔

اگر عورت اس تمام کوشش کے باوجود نافرمانی سے باز نہ آئے اور معاملہ اہم ہو جس میں اختلاف روا نہیں رکھا جا سکتا، تو پھر اجازت دی ہے کہ اس سے قطع تعلق کر لو، اس سے بات چیت کرنا بند کر دو، محبت و الفت کا اظہار نہ کرو اور ایک خوابگاہ میں استراحت کرنے سے اجتناب کرو۔ مدعا یہ ہے کہ عورت خاوند کے عمل سے محسوس کرے کہ یہ مجھ سے ناراض ہے اور جب تک میں اپنی اصلاح نہیں کرتی، وہ مجھ سے کسی قسم کا تعلق رکھنے پر آمادہ نہیں۔ ایک باغیرت اور شریف بیوی کے لیے اتنی سزا ہی کافی ہوگی، اور بہت حد تک یہی اس کے رویے میں تبدیلی پیدا کر دیگی۔ حضرت رسول کریمؐ

فرماتے ہیں کہ اس عورت پر فرشتے لعنت کرتے ہیں جس سے رات بھر اس کا شوہر ناراض رہا (بخاری)

اگر ان تمام کوششوں کے باوجود بیوی میں کوئی تبدیلی پیدا نہ ہو، تو سب سے آخر میں اُسے جسمانی سزا دینے کی اجازت دی۔ ظاہر ہے کہ کوئی شوہر معمولی حالات میں اس حد تک نہیں جا سکتا کہ نوبت زدوکوب تک پہنچ جائے۔ اگر کوئی ایسی ہی بات ہو، تو اُسے جسمانی سزا کا خیال کرنا چاہیے، یعنی جب معاملہ حد سے گذر رہا ہو اور اس کی اصلاح کسی اور طرح ممکن نہ ہو۔ چنانچہ اس کی ایک مثال حضرت رسول کریم صلعم نے خطبۂ حجۃ الوداع میں دی ہے۔ فرمایا:

وَاتَّقُوا اللّٰہَ فِی النِّسَآءِ	(اے لوگو!) عورتوں کے معاملے میں خدا
فَاِنَّھُنَّ عِنْدَکُمْ عَوَانٌ	سے ڈرو! وہ تمہارے پاس اسیروں کے
وَلَکُمْ عَلَیْھِنَّ لَا یُوطِئْنَ	مانند ہیں۔ اور تمہارا اُن پر حق ہے کہ وہ کسی
فُرُشَکُمْ اَحَدًا تَکْرَھُوْنَہٗ	ایسے شخص کو تمہارے گھر میں قدم نہ رکھنے
فَاِنْ فَعَلْنَ فَاضْرِبُوْھُنَّ	دیں جسے تم پسند نہیں کرتے پس اگر وہ
ضَرْبًا غَیْرَ مُبَرِّحٍ	ایسا کریں تو انہیں سزا دو مگر ایسی سزا جس سے
(سیرۃ ابن ہشام)	اُن کے اعضا میں کسی طرح کا نقص نہ واقع ہو جائے۔

لیکن اگر عورت سزا دینے سے بھی نہ سُدھرے، تو بجائے اس کے کہ انسان آئے دن کی دانتا کلکل سے گھر کو جہنم کا نمونہ بنائے، یہی بہتر ہے کہ وہ بیوی کو طلاق دے دے۔

غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس آیت میں دنیا کی عورتوں کو تین طبقوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ ایک وہ ہیں جنھیں لطف و ملائمت سے سمجھا دینا ہی کافی ہے۔ وہ اسی سے اپنی اصلاح کر لینگی، اور آیندہ خاوند کو کسی طرح کی شکایت کا موقع نہ دینگی۔ دوسرا طبقہ وہ ہے جن پر زبانی پند و نصیحت کا چنداں اثر نہیں ہوتا اور ان سے زیادہ سختی

کا سلوک کرنے کی ضرورت ہے۔ ان کے لیے قطعِ تعلق کا ہتھیار تجویز کیا۔ تیسری جماعت اُن جُہلا کی ہے جن پر جسمانی سزا کے سوا کوئی اور بات اثر ہی نہیں کرتی یہاں اجازت دی کہ بیشک انھیں مارو، لیکن ایسی سزا کی اجازت نہیں جس سے جسم کا کوئی عضو ناقص ہو جائے، یا جس کا نشان جسم پہ رہ جائے (مسلم) حضورؐ نے منہ پر مارنے سے منع فرمایا ہے۔ (متفق علیہ)

آیت کے آخری ٹکڑے میں ایک اور نصیحت کی کہ جس مرحلے پر بھی بیوی بات مان جائے، وہیں بس کر دو، اور مزید سختی نہ کرو اور اس سے اس معاملے کی طرف اشارہ بھی نہ کرو، نہ یہ کوشش کرو کہ اسے قصور وار ثابت کرنے کے لیے بہانے تلاش کرو، یا اگر اس کا نقطۂ نگاہ صحیح ہو تو تم اسے غلط ثابت کرنے کے لیے حیلہ سازی سے کام لو۔ ممکن ہے کہ تم اس میں کامیاب ہو جاؤ، لیکن یاد رکھو اللہ تعالیٰ سب کچھ دیکھتا اور جانتا ہے، اس کے غضب سے ڈرو۔

۲۔ شوہر کا قصور:

دوسری صورت یہ ہے کہ عورت کو مرد کی طرف سے کسی قسم کی زیادتی یا بے رغبتی کا ڈر ہو۔ صرف ایک بیوی ہونے کی صورت میں اس کا امکان کم ہے۔ البتہ چونکہ اسلام میں تعددِ ازواج کی اجازت ہے، اس لیے جب ایک سے زیادہ بیویاں ہوں تو زیادتی اور بے رغبتی کا زیادہ اندیشہ ہے کیونکہ یہ ممکن ہے کہ خاوند تمام بیویوں کے درمیان عدل نہ کر سکے اور بیویاں جن سے وہ بے توجہی کا برتاؤ کر رہا ہے، وہ اُدھر میں لٹکتی رہ جائیں۔ ایسے حالات کے لیے ارشاد فرمایا:

وَإِنِ امْرَأَةٌ خَافَتْ مِنْ بَعْلِهَا	اگر کسی عورت کو اپنے شوہر کی طرف سے سرکشی
نُشُوزًا أَوْ إِعْرَاضًا فَلَا جُنَاحَ	یا بے رغبتی کا اندیشہ ہو تو ان دونوں پر
عَلَيْهِمَا أَنْ يُصْلِحَا بَيْنَهُمَا	کوئی گناہ نہیں اگر وہ باہم مصالحت کر لیں۔

صُلْحًا وَالصُّلْحُ خَيْرٌ وَ أُحْضِرَتِ الْأَنْفُسُ الشُّحَّ وَإِنْ تُحْسِنُوْا وَتَتَّقُوْا فَإِنَّ اللّٰهَ كَانَ بِمَا تَعْمَلُوْنَ خَبِيْرًا (النساء ۴: ۱۲۸)	کیونکہ (لڑائی جھگڑے سے) صلح بہتر ہے۔ انسانی فطرت ہے کہ وہ دوسروں کے حقوق ادا نہیں کرنا چاہتا مگر اپنے لیے اور مانگتا ہے۔ اگر تم باہم اچھا سلوک کرو اور ظلم کرنے سے ڈرو تو اللہ تعالیٰ تمہارے اعمال اور نیتوں سے واقف ہے (وہ تمہیں اس کا اجر دے گا)

اگر بیوی کو اندیشہ ہے کہ خاوند دوسری شادی کرنے والا ہے تو اس کا فرض ہے کہ وہ حتی الامکان ان شکایات کا ازالہ کرے جن کی وجہ سے وہ اس سے بے توجہی برت رہا ہے۔ یا یہ کہ خاوند ہی اور شادی کرنے کا ارادہ ترک کر دے۔ اگر وہ متفق نہ ہو سکیں تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ گھر میں ہر وقت لڑائی جھگڑا رہیگا جس سے خود ان دونوں کو بھی تکلیف ہوگی اور اولاد کے اخلاق پر بھی برا اثر پڑیگا۔ یہاں انسانی فطرت کے ایک خاص پہلو کی طرف اشارہ کیا ہے۔ شُحّ اس بخل کو کہتے ہیں جس میں حرص اور طمع بھی شامل ہو یعنی انسان دوسروں کے حقوق کی ادائی میں تو بخل کرتا ہے لیکن اپنے لیے اور حقوق طلب کرتا ہے۔ خاوند چاہتا ہے کہ میں بیوی کی ضروریات پر کم از کم خرچ کروں لیکن وہ میری آزادی پر کسی عنوان معترض نہ ہو۔ نہ صرف یہ کہ بیوی کو کم خرچ دوں بلکہ جو کچھ اس کے پاس ہے وہ بھی اس سے ہتیا لوں۔ ایسا ہی بیوی کی خواہش ہوتی ہے کہ خاوند میری معمولی سے معمولی فرمائش کی تکمیل میں بھی دریغ نہ کرے اور خرچ کرنے سے مجھے نہ روکے۔ لیکن اگر کہیں خاوند نے کچھ خرچ کرنا چاہا تو اس میں سو سو طرح میں میکھ نکالنے لگیگی۔ اس لیے فرمایا کہ ایک دوسرے سے مصالحت کرلو۔ بیوی کا فرض ہے کہ وہ خاوند کو کوئی موقع نہ دے کہ وہ اس سے اعراض کر سکے۔ اور خاوند کو ہدایت کی کہ بیوی سے حسن و احسان سے پیش آؤ اور خدا سے ڈرو، اور ناانصافی اور سخت گیری سے بچتے رہو۔

لیکن اگر بیوی کا یہی خیال ہے کہ وہ خاوند سے کسی طرح نباہ نہیں کر سکتی اور اس بارے میں اس کی تمام کوشش رائگاں جائیگی، تو پھر اس کے لیے رستہ کھلا ہے، وہ قاضی یا عدالت کے ذریعے خُلع لے سکتی ہے۔

۳- دونوں کا قصور:

تیسری صورت یہ ہے کہ میاں بیوی دونوں قصوروار ہوں۔ اس سے متعلق فرمایا:

وَاِنْ خِفْتُمْ شِقَاقَ بَيْنِهِمَا فَابْعَثُوْا حَكَمًا مِّنْ اَهْلِهٖ وَحَكَمًا مِّنْ اَهْلِهَا اِنْ يُّرِيْدَآ اِصْلَاحًا يُّوَفِّقِ اللّٰهُ بَيْنَهُمَا اِنَّ اللّٰهَ كَانَ عَلِيْمًا خَبِيْرًا ۝ (النساء ۴: ۳۵)	اگر تمہیں اندیشہ ہو کہ میاں بیوی میں تفرقہ پڑ جائیگا تو ایک پنچ شوہر کے خاندان سے مقرر کرو اور ایک پنچ بیوی کے خاندان سے، اگر یہ دونوں (پنچ) ان میں صلح کرانے کی کوشش کریں تو اللہ ضرور ان دونوں میں موافقت کرا دیگا۔ بلاشبہ اللہ سب کچھ جاننے والا اور خبر رکھنے والا ہے۔

یہاں مخاطب ساری جماعت ہے یا ان کی نمایندہ حکومت۔ حکم دیا کہ اگر کسی گھر میں میاں بیوی کے نفاق کے باعث، حالات کے زیادہ خراب ہوجانے کا اندیشہ ہو تو پھر تمہارا فرض ہے کہ تم مداخلت کرکے صلح کراؤ، اور ایک خاندان کو تباہ ہونے سے بچالو کیونکہ اس کا اثر سارے سماج پر پڑیگا۔ اس کا طریقہ یہ بتایا کہ ایک پنچایت مقرر کی جائے یعنی چونکہ ان دونوں میاں بیوی کی باہمی صلح کی کوشش ناکام رہی ہے، اور ان دونوں کا ایک دوسرے پر سے اعتماد اٹھ گیا ہے، اس لیے اب علاج یہ ہے کہ دو ایسے آدمی لیے جائیں جن پر انھیں اعتماد ہو اور جو ان پر اثر بھی ڈال سکیں۔ ایک آدمی مرد کے خاندان سے لیا جائے، اور ایک عورت کے خاندان سے، تاکہ عورت اس کے ذریعے اپنی شکایات سنا سکے کیونکہ

مکن ہے، وہ شرم و حیا یا اور کسی وجہ سے خاوند کے سامنے آنے سے ڈرے۔ چونکہ یہ دونوں
فریقین کے خاندانوں میں سے ہونگے اس لیے قدرتاً ان کے خیرخواہ ہونگے اور
نتداری سے کوشش کرینگے کہ ان میں مصالحت ہو جائے۔ نیز انھیں دونوں کی طبائع
ی علم ہوگا، اس لیے کسی عدالت یا بیرونی پنچ کی بہ نسبت اُن کے لیے کسی نتیجے پر جلد
نچ جانے کا زیادہ امکان ہے۔ اور عدالت میں جانے سے سارے خاندان کی جو تشہیر
تی اس سے بھی دونوں بچ جائینگے۔ اور معاملہ گھر ہی میں نمٹ جائیگا۔
ول کو بھی ہدایت کی کہ نا اتفاقی سے صلح بہتر ہے۔ اگر تم نے صدقِ دل سے صلح کرانے
کوشش کی، تو اللہ تعالیٰ بھی تمہاری کوششوں میں برکت دیگا اور دو پھٹے ہوئے دل
رت آپس میں مل جائینگے۔ لیکن اگر تم نے اپنا فرض نہ پہچانا، اور ریشہ دوانیاں کرکے
گڑے کی خلیج کو اور وسیع کرنا چاہا، تو ممکن ہے کہ تم اپنی ناپسندیدہ حرکات میں کامیاب
و جاؤ اور ان میاں بیوی میں اتحاد نہ ہو سکے، لیکن یاد رکھو کہ اللہ تعالیٰ تمہاری خفیہ
ازشیں اور کارروائیاں دیکھ رہا ہے۔ اور اس سے کوئی بات پوشیدہ نہیں۔
رچہ لغت میں حَکَم کے معنی ہی ایسے شخص کے ہیں کہ وہ جو فیصلہ بھی کرے اُسے بے چُون و چرا
سول کر لیا جائے خواہ وہ کسی کے منشاء اور فہم کے مطابق ہو یا نہ ہو، لیکن اس کے باوجود حضرت
لیؓ نے فرمایا ہے کہ یہ دونوں جو فیصلہ کر دینگے، وہ ناطق ہوگا اور میاں بیوی کا فرض ہوگا کہ وہ
س پر عمل کریں۔ اس سے بھی پنچوں کی ذمہ داری بڑھ جاتی ہے۔ انھیں چاہیے کہ تقویٰ اختیار
کرتے ہوئے، دیانتداری سے، دونوں طرف کی شکایات سُن کر اُن کے ازالے کی صورت
پیدا کریں، اور انھیں آپس میں ملا دیں۔ لیکن اگر وہ دیکھیں کہ یہ بیل کسی طرح سے منڈھے نہیں
چڑھ سکتی اور اختلاف نہیں مٹ سکتا، تو پھر طلاق کرا دیں، تاکہ وہ دونوں آزاد ہو جائیں
اور آئے دن کا جھگڑا ختم ہو۔

لیکن اگر بیوی کا یہی خیال ہے کہ وہ خاوند سے کسی طرح نباہ نہیں کر سکتی اور اس بارے میں اس کی تمام کوشش رائگاں جائیگی، تو پھر اس کے لیے رستہ کھلا ہے، وہ قاضی یا عدالت کے ذریعے خلع لے سکتی ہے۔

۳- دونوں کا قصور:

تیسری صورت یہ ہے کہ میاں بیوی دونوں قصور وار ہوں۔ اس سے متعلق فرمایا:

وَاِنْ خِفْتُمْ شِقَاقَ بَيْنِهِمَا	اگر تمھیں اندیشہ ہو کہ میاں بیوی میں تفرقہ
فَابْعَثُوْا حَكَمًا مِّنْ اَهْلِهٖ	پڑ جائیگا تو ایک پنچ شوہر کے خاندان
وَحَكَمًا مِّنْ اَهْلِهَا اِنْ يُّرِيْدَآ	سے مقرر کرو اور ایک پنچ بیوی کے خاندان
اِصْلَاحًا يُّوَفِّقِ اللّٰهُ بَيْنَهُمَآ	سے، اگر یہ دونوں (پنچ) ان میں صلح کرانے
اِنَّ اللّٰهَ كَانَ عَلِيْمًا خَبِيْرًا ۝	کی کوشش کریں تو اللہ ضرور ان دونوں میں
	موافقت کرا دیگا۔ بلاشبہ اللہ سب کچھ
(النساء ۴: ۳۵)	جاننے والا اور خبر رکھنے والا ہے۔

یہاں مخاطب ساری جماعت ہے یا ان کی نمایندہ حکومت۔ حکم دیا کہ اگر کسی گھر میں میاں بیوی کے نفاق کے باعث، حالات کے زیادہ خراب ہو جانے کا اندیشہ ہو تو پھر تمھارا فرض ہے کہ تم مداخلت کر کے صلح کراؤ، اور ایک خاندان کو تباہ ہونے سے بچالو کیونکہ اس کا اثر سارے سماج پر پڑیگا۔ اس کا طریقہ یہ بتایا کہ ایک پنچایت مقرر کی جائے۔ یعنی چونکہ ان دونوں میاں بیوی کی باہمی صلح کی کوشش ناکام رہی ہے، اور ان دونوں کا ایک دوسرے پر سے اعتماد اٹھ گیا ہے، اس لیے اب علاج یہ ہے کہ دو ایسے آدمی لیے جائیں جن پر انھیں اعتماد ہو اور جو ان پر اثر بھی ڈال سکیں۔ ایک آدمی مرد کے خاندان سے لیا جائے، اور ایک عورت کے خاندان سے، تاکہ عورت اس کے ذریعے اپنی شکایات سنا سکے کیونکہ

بالکل ممکن ہے، وہ شرم و حیا یا اور کسی وجہ سے خاوند کے سامنے آنے سے ڈرے۔ چونکہ یہ دونوں پنچ فریقین کے خاندانوں میں سے ہونگے، اس لیے قدرتاً ان کے خیر خواہ ہونگے اور دیانتداری سے کوشش کرینگے کہ ان میں مصالحت ہو جائے۔ نیز انہیں دونوں کی طبائع کا بھی علم ہوگا، اس لیے کسی عدالت یا بیرونی پنچ کی بہ نسبت اُن کے لیے کسی نتیجے پر جلد پہنچ جانے کا زیادہ امکان ہے۔ اور عدالت میں جانے سے سارے خاندان کی جو تشہیر ہوتی اس سے بھی دونوں بچ جائینگے۔ اور معاملہ گھر ہی میں نمٹ جائیگا۔

پنچوں کو بھی ہدایت کی کہ نا اتفاقی سے صلح بہتر ہے۔ اگر تم نے صدقِ دل سے صلح کرانے کی کوشش کی، تو اللہ تعالیٰ بھی تمھاری کوششوں میں برکت دیگا اور دو پھٹے ہوئے دل پھر سے آپس میں مل جائینگے۔ لیکن اگر تم نے اپنا فرض نہ پہچانا، اور ریشہ دوانیاں کرکے جھگڑے کی خلیج کو اور وسیع کرنا چاہا، تو ممکن ہے کہ تم اپنی ناپسندیدہ حرکات میں کامیاب ہو جاؤ اور ان میاں بیوی میں اتحاد نہ ہو سکے، لیکن یاد رکھو کہ اللہ تعالیٰ تمھاری خفیہ سازشیں اور کارروائیاں دیکھ رہا ہے۔ اور اس سے کوئی بات پوشیدہ نہیں۔

اگرچہ لغت میں حَکَم کے معنی ہی ایسے شخص کے ہیں کہ وہ جو فیصلہ بھی کرے اُسے بے چُون و چرا قبول کر لیا جائے خواہ وہ کسی کے منشاء اور فہم کے مطابق ہو یا نہ ہو، لیکن اس کے باوجود حضرت علیؓ نے فرمایا ہے کہ یہ دونوں جو فیصلہ کر دینگے، وہ ناطق ہوگا اور میاں بیوی کا فرض ہوگا کہ وہ اس پر عمل کریں۔ اس سے بھی پنچوں کی ذمہ داری بڑھ جاتی ہے۔ انھیں چاہیے کہ تقویٰ اختیار کرتے ہوئے، دیانتداری سے، دونوں طرف کی شکایات سُن کر اُن کے ازالے کی صورت پیدا کریں، اور انھیں آپس میں ملا دیں۔ لیکن اگر وہ دیکھیں کہ یہ بیل کسی طرح سے منڈھے نہیں چڑھ سکتی اور اختلاف نہیں مٹ سکتا، تو پھر طلاق کرا دیں، تاکہ وہ دونوں آزاد ہو جائیں اور آئے دن کا جھگڑا ختم ہو۔

پروفیسر اختر انصاری (علی گڑھ)

غزل اور علامتی اظہار

طرزِ ادا، بیان و اظہار اور انداز و آداب کا جہاں تک تعلق ہے، صنفِ غزل کی نمایاں ترین خصوصیات میں کیفیاتی وحدت، ایجاز و اختصار، تعمیم و ایمائیت کو خاص توجہ کا مستحق خیال کیا جا سکتا ہے اور ان میں بھی ایمائیت یا کنایتی اندازِ بیان کی حیثیت اور مقام سب سے نمایاں ہے۔ بلکہ یہ کہنا بھی کچھ غلط نہ ہوگا کہ ایمائیت یا کنایتی اندازِ بیان ہی صنفِ غزل کا وہ خاص وصف ہے جس سے غزل کے مذکورہ اوصاف و محاسن نہ صرف پیدا ہوتے اور وجود میں آتے ہیں بلکہ آب و رنگ اور تب و تاب بھی حاصل کرتے ہیں۔ رمزیاتی اندازِ بیان بلاشبہ غزل کے اسلوب کا رکنِ عظیم ہے۔ مطالعۂ غزل سے عہدہ برآ ہونے کے لیے اس وصفِ خاص کا غائر مطالعہ از بس ضروری ہے۔

غزل جس ایمائیت کی حامل ہے وہ کوئی سادہ، ابتدائی یا اکہری قسم کی ایمائیت نہیں بلکہ ایک پیچیدہ اور تہ در تہ ایمائیت ہے۔ وہ ایک ایسا ایمائی نظام ہے جس کی بنیاد کئی دوسرے ایمائی نظاموں پر قائم ہے۔ اس اجمال کی تفصیل کے لیے زبان اور شعر و ادب پر نفسیات کی روشنی میں نظر ڈالنی ضروری ہوگی۔

نفسیات کی رُو سے انسان جس نامیاتی وجود[1] کا نام ہے، اس کا کرداری عمل[2] نپا تُلا متعین، یک رنگ اور یک رُخا نہیں ہوتا بلکہ متنوع شکلیں اختیار کرتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ نامیاتی وجود کسی بھی صورتِ حال[3] سے دوچار ہونے پر جوابی عمل[4] کی جستجو میں مبتلا ہوتا ہے وہ صورتِ حال ایک مسئلے یا ایک چیلنج کی شکل میں اُس کے سامنے آتی ہے اور کسی فوری عمل کا مطالبہ کرتی

---

(1) ORGANISM

(2) BEHAVIOUR

(3) SITUATION

(4) [illegible]

جب تک یہ حل دستیاب نہیں ہوتا نامیاتی وجود تذبذب یا عدم طمانیت کا شکار رہتا ہے جب حل دستیاب اور چیلنج کا جواب فراہم ہو جاتا ہے تو اس کی تشویش ختم ہوتی ہے اور وہ اطمینان کا سانس لیتا ہے۔ یہی جوابی عمل یا ردِ عمل وہ چیز ہے جسے ہم کرداری عمل کا نام دیتے ہیں اور جو متنوع اور گوناگوں اشکال میں ظاہر ہوتا ہے۔ شاعری کی زبان میں ہم اسے جلوۂ صد رنگ بھی کہہ سکتے ہیں۔ چونکہ کسی بھی صورتِ حال کے مقابلے میں ایک سے زیادہ جوابی عمل ممکن ہوتے ہیں اس لیے نامیاتی وجود کے کرداری عمل کا متنوع ہونا ایک لازمی امر ہے۔ کرداری عمل کی نوع در نوع اشکال میں ایک شکل وہ ہے جس کو ہم زبان کہتے ہیں۔ اور یوں زبان اپنی سرشت و اصل کے اعتبار سے انسان کے کرداری عمل کی ایک مخصوص شکل قرار پاتی ہے۔

اس سے آگے بڑھیے تو پتا چلتا ہے کہ زبان جو ہمارے کرداری عمل کی ایک مخصوص شکل ہے ایک نظامِ علائم بھی ہے۔ وہ اس طرح کہ جیسا کہ اوپر ذکر آیا ہے، کسی بھی صورتِ حال کے مقابلے میں ایک سے زیادہ جوابی عمل ممکن ہوتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ بعض اوقات کوئی مخصوص صورتِ حال کسی مخصوص جوابی عمل سے مضبوطی کے ساتھ وابستہ اور مربوط ہو جاتی ہے اور تقریباً ہمیشہ بے ساختہ طور پر اسی ایک جوابی عمل پر منتج ہوتی ہے لیکن عام طور پر جو صورت پیش آتی ہے وہ یہی ہے کہ نامیاتی وجود کے سامنے چند امکانی جوابی عمل ہوتے ہیں اور وہ ان میں سے کسی ایک کے حق میں فیصلہ کرنے کے فریضے سے اپنے آپ کو دوچار پاتا ہے۔ پھر چونکہ اکثر حالات میں مختلف امکانی ردِ عمل کی عملی آزمائش ناممکن ہوتی ہے اس لیے نامیاتی وجود جوابی عمل کے لیے کسی خاص علامت یا علامیے[1] کا سہارا لینے پر مجبور ہوتا ہے۔ یہ علامیہ وہ اکثر و بیشتر اس نظامِ علائم سے اخذ کرتا ہے جس کا نام زبان ہے۔ آخری نتیجہ یہ نکلا کہ زبان جو انسان کے کرداری عمل کی ایک خاص شکل ہے انسانی تجربات کے اظہار کے لیے ایک نظامِ علائم بھی ہے۔

زبان جس نظامِ علائم سے عبارت ہے وہ بذاتِ خود ایک دوہرا نظام اور علامتوں کا ایک دوہرا سلسلہ ہے۔ اس میں اول تو وہ اصوات شامل ہیں جن کو مختلف خیالات، حقائق اور اشیا کی علامتوں کے طور پر اختیار کیا گیا ہے اور جو اپنی موجودہ ترقی یافتہ شکل میں ہماری زبان کے الفاظ ہیں۔ دوسرے وہ بصری علامتیں ہیں جن کو صوتی علائم کا قائم مقام تصور کیا گیا ہے اور جو ہماری زبان

SYMBOL. (1)

کے تحریری حروف و الفاظ ہیں۔ یہ دونوں علامتی سلسلے مل کر وہ جامع نظامِ علائم فراہم کرتے ہیں جو ہماری تقریری و تحریری زبان ہے۔ نفسیاتی تحقیق سے ثابت ہے کہ انسان کا کرداری عمل علامتی حیثیت رکھتا ہے یا یہ کہ تجربات کا علامتی اظہار ہوتا ہے اور ہر چند کہ اس ضمن میں ہم مختلف النوع علامتوں یا علامتی سلسلوں کے استعمال پر قادر ہیں اور ان کو استعمال میں لاتے بھی ہیں۔ تاہم وہ سلسلۂ علامات جو زبان کہلاتا ہے، خواہ وہ تقریری زبان ہو یا تحریری مقبول ترین اور سب سے زیادہ استعمال میں آنے والا سلسلۂ علامات ہے۔ غور کیا جائے تو یہی وہ چیز بھی ہے جو انسان کے کرداری عمل کو اس قدر بھرپور، ہمہ گیر اور دور رس بناتی ہے۔ نیز یہ کہ دوسری حیوانی انواع کے کرداری عمل پر انسان کے کرداری عمل کو جو غیر معمولی تفوق حاصل ہے ____ وہ تفوق جو نسل انسانی کی تمام تر ترقی اور آدم خاکی کے تمام تر عروج کی اصل بنیاد ہے۔ وہ بھی دراصل زبان کے سلسلۂ علائم کے سہل الحصول اور کثیر الاستعمال ہونے کا ثمر آفریں نتیجہ ہے۔

یہاں قدرتی طور پر یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ اگر انسان کا کرداری عمل اور اس کے ساتھ زبان بھی جو کرداری عمل کی ایک خاص شکل ہے، تجربات اور نتائج تجربات کا علامتی اظہار ہے، تو اس علامیت یا ایمائیت کا جواز اور اساس کیا ہے؟ جواب یہ ہوگا کہ علامتوں کا یہ پورا نظام اجماع یا عام اتفاقِ رائے اور سماجی تسلیمیت پر مبنی ہے۔ کسی زبان کو صحت یا درستی کے ساتھ استعمال کرنے کے معنی یہ ہیں کہ وہ زبان جس نظامِ علائم سے عبارت ہے اُس کو صحت اور دُرستی کے ساتھ استعمال کیا جارہا ہے۔ اور اس صحت اور درستی کی کسوٹی صرف وہ معیار یا معیارات ہیں جو رواج و روایت کی بنا پر قائم ہوئے ہیں۔ اور اس زبان کے بولنے والوں کی نظر میں مسلّمات اور بدیہیات کا درجہ رکھتے ہیں۔ چنانچہ کسی زبان کو سیکھنے کا مطلب یہ ہے کہ ہم بعض کلامی عادات(1) کو روایتی طور پر تسلیم شدہ معیاروں کے مطابق حاصل اور اختیار کرنے کی کوشش میں مصروف ہیں۔ اسی طرح کسی زبان کا پڑھایا جانا یہ معنی رکھتا ہے کہ اظہار کے اُن وسائل کو طلبہ کے ذہن نشین کرنے کی کوشش کی جارہی ہے جو طے شدہ، متعین اور مسلّم ہیں۔ ان حقائق کی روشنی میں جو نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے وہ یہی ہے کہ زبان ایک سماجی ورثہ اور ایک سماجی ادارہ ہے اور اس کا ایک مزید ثبوت یہ بھی ہے کہ کسی بھی زبان کے بولنے والے اس زبان کے اصولوں اور قاعدوں کو بلا چون و چرا تسلیم کرتے ہیں۔ دراں حالیکہ وہ اصول اور

---

(1) SPEECH HABITS

اعدے اُن کے بنائے ہوئے نہیں ہوتے، نہ اُن کے ذاتی ذوق و ذہن یا انفرادی پسند و ناپسند کے پابند ہوتے ہیں۔ بقول ایک مصنف کے :

"جس طرح محض اِس بنا پر کہ ہمارا تعلق ایک خاص سماج اور ایک خاص عصر سے ہے، ہم کسی سماجی معاہدے یا کسی واضح رضامندی کے بغیر خود کو پابندیوں، ذمہ داریوں اور باہمی مواقف کے ایک ایسے جال میں گرفتار پاتے ہیں جس کی توجیہ و تاویل ہمارے اختیار سے باہر ہوتی ہے بالکل اسی طرح محض اس بنا پر کہ ہم ایک خاص زبان استعمال کرتے ہیں، ہمیں مجبوراً کچھ ایسی درجہ بندیوں اور ایسے امتیازات کو تسلیم کرنا پڑتا ہے جن کو ہم میں سے کسی نے بھی وضع نہیں کیا، اور اگر ہم سے اُن کی معقولیت اور بنیادی معنویت کی تعبیر و توضیح کا مطالبہ کیا جائے تو ہم بے بس ہو کر رہ جائیں۔"[1]

اب تک جو گفتگو کی گئی اُس میں ہم ذیل کے نتائج تک پہنچے :

(1) انسان ایک نامیاتی وجود ہے جس کا کرداری عمل درحقیقت کسی صورتِ حال سے پیدا ہونے والا جوابی عمل ہوتا ہے۔

(2) انسان کا کرداری عمل اکثر و بیشتر علامتی حیثیت رکھتا ہے، اور اسی باعث پیچیدہ، متنوع، تہ دار اور کثیر جہتی ہوتا ہے۔

(3) زبان انسان کے کرداری عمل کی متنوع صورتوں میں ایک صورت ہے۔

(4) زبان کی حیثیت کرداری عمل کی اکثر صورتوں کی طرح علامتی ہے۔ وہ ایک مخصوص نظامِ علائم ہے جو صوتی اور تحریری علامتوں سے مل کر بنا ہے۔

(5) زبان ایک سماجی ادارہ ہے جو ایک اجتماعی معاہدے کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ ایک ایمائی نظام ہے جس کی تشکیل و تاسیس میں فرد کی تخلیقی صلاحیت اور اختراعی کوشش سے زیادہ معاشرے کے اجماع کو زیادہ دخل ہے۔ وہ "بولنے والے" سے زیادہ "بولنے والوں" کا تخلیقی کارنامہ ہے۔

اور اصل میں اس گفتگو سے یہ ظاہر کرنا مقصود تھا کہ غزل میں علامتی اظہار کی نوعیت اور اہمیت کو جاننے اور سمجھنے کے لیے ہمیں اپنی کوشش کا آغاز زبان کی علامتی حیثیت کو جاننے اور سمجھنے سے کرنا

---

(1) STEPHEN DEWIT STEPHENS: INDIVIDUAL INSTRUCTION IN ENGLISH COMPOSITION, FOOT-NOTE, P.3.

ہوگا، کیونکہ زبان بذاتِ خود ایک علامتی نظام، ایک جامع اشاریت اور ایک سلسلۂ رموز و علائم ہے۔

زبان کے جائزے کے بعد ہمیں غزل کے مسئلے کی طرف آنا چاہیے لیکن زبان کے بعد اور غزل سے پہلے اشاریت و رمزیت کی ایک اور بھی منزل ہے جس سے گذرنا ضروری ہے اور وہ ہے شاعری یعنی مطلق شعر کی رمزیت۔ ہم نے دیکھا کہ زبان — روزمرہ کے مشاغل و معمولات اور عام بول چال کی معمولی پیش اُفتادہ زبان! — اپنی سرشت ہی کے اعتبار سے ایک علامتی نظام ہے۔ اُس کے بعد یہ ایک بدیہی امر ہے کہ اس علامتی نظام کے سہارے یا اس علامیت کی بنیادوں پر جو شعری نظام قائم ہوگا وہ بھی علامتی اظہار ہی کی ایک شکل ہوگی۔ بلکہ شاید وہ ایک مشدد علامیت اور اشاریت در اشاریت کی ایک صورت ہوگی اور اُسے ایک دوہری رمزیت خیال کرنا غلط نہ ہوگا۔

یہاں شعر اور نفسِ شعر کی ماہیت کو واضح کرنے کی کوشش غالباً ضروری نہیں۔ صرف اتنا یاد رکھنا کافی ہوگا کہ شعر اہلِ عروض کے نزدیک کلام کی وہ قسم ہے جو موزوں ہو (یعنی اوزانِ مقررہ میں سے کسی خاص وزن پر پورا اُترتا ہو) اور مقفیٰ ہو اور بالقصد نظم کیا گیا ہو۔ اہلِ منطق کے نزدیک شعر اس کلام کا نام ہے جو مخیّل ہو، محرّکِ جذبات ہو، تاثیر و انفعال کا موجب ہو اور نفس میں لذت کا احساس پیدا کرے۔ مطلب یہ کہ منطقیین کلامِ مخیّل کو شعر کہتے ہیں، اگرچہ اس میں وزن نہ ہو۔ عروضیین کے عندیے میں وزن کا ہونا ضروری ہے، خواہ تخئیل ہو یا نہ ہو۔ منطقیوں نے وزن کو ذاتیاتِ شعر سے اس لیے خارج سمجھا ہے کہ وہ علم و حکمت کو یقینیات میں اور تخئیل یا مخیلات کو غیر یقینیات میں شمار کرتے ہیں اور ان کے نزدیک ہر وہ کلام جو غیر یقینیات سے ہوگا، خواہ نظم ہو یا نثر، تاثیر سے متصف اور انبساط یا انقباض کا باعث ہوگا۔ عروضیوں نے شعر کے لیے تخئیل کو لازمی نہیں سمجھا ہے اور صرف قافیہ و وزن اور ارادہ و قصد کو لازمی خیال کیا ہے۔ لیکن ہم کہیں گے کہ عروضیوں کی تعریف پر پورا اُترنے والا تخئیل سے عاری کلام بھی فی الحقیقت کسی نہ کسی حد تک ضرور مخیّل ہوگا اور وہ اس لیے کہ جو کلام بالارادہ و بالقصد سرانجام کیا جائے گا اور موزوں و مقفیٰ بھی ہوگا وہ کچھ اور نہیں تو محض قافیہ و وزن (اور ردیف) اس کے علاوہ شعر کے دوسرے خصائص و لوازمات) کی بنا پر ہی پُراثر اور مرغوب بالطبع ہوگا۔ خلاصہ اس بحث کا یہ ہے کہ شعر اپنے متن و مواد (CONTENT) کے اعتبار سے ہر حال میں روزانہ زندگی اور روزمرّہ کے مشاغل و معمولات کی سادہ و معمولی نثری زبان سے، نیز اس زبان سے جو علم و حکمت اور یقینیات و حقائقِ صادقہ کی زبان ہوتی ہے، مختلف اور متباعد ہوتا ہے۔ وہ حقائقِ نفس الامری سے زیادہ تخئیلی تجربات اور جذباتی انفعالات سے سروکار رکھتا ہے اور ان

کے اظہار کے لیے اپنے مخصوص اشارات وکنایات اور مجازات وتمثیلات سے کام لیتا ہے۔ یوں وہ ایک جداگانہ علامتی نظام وضع کرتا ہے جو زبان کے بنیادی علامتی نظام پر مستزاد ہوتا ہے اور یہ وہی بات ہے جو ہم نے اوپر اس طرح کہی تھی کہ شاعری یا شعر مطلق کی رمزیت دراصل ایک دوہری رمزیت، ایک مشدد علامیت اور اشاریت دراشاریت کی ایک صورت ہوتی ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ شعروشاعری جس رمزیت کی حامل ہے وہ رمزیت بھی زبان کے علامتی نظام کی طرح فرد کے مقابلے میں اجتماع سے زیادہ تعلق رکھتی ہے۔ وہ یوں کہ شعر اپنے علائم کی دلالت ہائے التزامی کی بدولت دو قسم کے معانی کا حامل ہوتا ہے: (۱) وہ معانی جو شاعر کے ذہن میں ہوتے ہیں اور وہ ان کو سامع تک پہنچانا چاہتا ہے۔ معانیٔ مقصود و مطلوب۔ (ب) وہ معانی جو سامع کے ذہن میں متبادر ہوتے ہیں — معانیٔ مفہوم۔ ان دو قسم کے معنوں میں تقریباً ہمیشہ کچھ نہ کچھ اختلاف ضرور پایا جاتا ہے۔ اس کے متعدد اسباب ہیں، جن میں سے صرف ایک سردست لائق ذکر ہے۔ اور وہ ہے علائم و رموز اور ان کی التزامی دلالتوں کے بارے میں باہمی اختلاف۔ یہ اختلاف جس قدر کم ہوگا، معانیٔ مقصود اور معانیٔ مفہوم میں فصل و بُعد بھی اسی قدر کم ہوگا۔ اگر علائم و رموز ان کی التزامی دلالتوں کے باب میں شاعر و قاری کا معہودِ ذہنی یکساں ہوگا تو یہ فصل و بُعد بالکل ختم ہو جائے گا، یا نہ ہونے کے برابر ہوگا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ شعرو شاعری کی رمزیت بھی باہمی مفاہمت پر مبنی ہے اور ایک اجتماعی معاہدے کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ ایک ذہنی ادارہ ہے جس کی بنیادیں اجتماعی ہیں نہ کہ انفرادی۔

زبان کی رمزیت اور عام شعروشاعری کی "دوہری رمزیت" سے گزر کر ہم غزل کی رمزیت پر آتے ہیں۔ یہ رمزیت کی ایک بہت ہی خاص، حد درجہ منفرد اور حد درجہ ممتاز شکل ہے۔ اور کسی بہتر لفظ کی عدم موجودگی میں ہم اسے "اشاریت دراشاریت دراشاریت" کا نام دیں تو شاید نامناسب نہ ہوگا۔ غزل کے موضوعات کی جو خاص نوعیت ہے اس کی تفصیل پچھلے اوراق میں گزر چکی ہے۔ ظاہر ہے کہ متن و مواد اور مضمون و موضوع کے اختلاف ہی سے مختلف اصنافِ شعر وجود میں آئی ہیں، اور ہر صنفِ شعر کی طرح غزل کی صنف بھی اپنے مخصوص موضوعات ہی کے لیے وقف رہی ہے۔ پھر ان مخصوص موضوعات نے اپنے اظہار کے لیے مخصوص ذرائع کو بھی جنم دیا ہے جو مطلق زبان اور مطلق شعر کے ذرائع پر مستزاد ہیں۔ چنانچہ غزل میں بیان و اظہار اور ابلاغ و ترسیل کے طور طریقے اور اسالیب بھی نہ صرف مخصوص بلکہ نہایت درجہ مخصوص اور ممتاز و منفرد رہے ہیں۔ شاید ہی کسی دوسری

صنفِ شعر میں اظہار کے پیرائے اس قدر امتیازی شان کے مالک ہوں جس قدر کہ غزل میں ہیں۔ اور شاید ہی کسی دوسری صنف میں یہ بات کہ کہنے والا کچھ کہتا ہے اور اس کا مطلب کچھ اور ہوتا ہے۔ یا جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ نہیں کہتا اور پھر بھی سب کچھ کہہ جاتا ہے۔ اس حد تک پائی جاتی ہو جس حد تک کہ غزل میں پائی جاتی ہے۔ شاید ہی کسی دوسری جگہ یہ کرشمہ دیکھنے میں آئے کہ شاعر اپنے بارے میں ایک بات کہتا ہے لیکن اُس کا ہدف دراصل کوئی دوسرا ہوتا ہے یا کسی دوسرے کو اپنا مخاطب بناتا ہے لیکن رُوئے سخن دراصل کسی تیسرے کی طرف ہوتا ہے۔ علیٰ ہٰذا القیاس! اور یہ سارا کھیل درحقیقت غزل کے مخصوص رموز و علائم اور ان کی معنوی دلالتوں کا ہے۔ مے و ساقی، بادہ و ساغر، شیشہ و جام دشنہ و خنجر، تیغ و تبر، شمشیر و سنان، تیر و پیکان، دار و منصور، طور و کلیم، محمود و ایاز، قیس و فرہاد، خضر و سکندر، یوسف و زلیخا، رستم و زال، گبر و ترسا، کفر و ایمان، شیخ و برہمن، زاہد و واعظ، دیر و حرم، کعبہ و بُت خانہ، تسبیح و زنار، ناقوس و اذان، باغ و راغ، سنبل و ریحان، غنچہ و گُل، صیاد و باغباں، برق و آشیاں، مرغ و قفس، دانہ و دام، زنجیر و زنداں، جنون و صحرا، جیب و گریباں، دامن و آستین قاصد و درباں، شحنہ و محتسب، رقیب و مدعی، عشق و ہوس، شراب و کباب، طاؤس و رباب، منزل و کارواں، ذرہ و آفتاب، گوہر و صدف، کوزہ و کوزہ گر، قیامت و قامت، خال و خط، شانہ و زلف، چاہِ زنخداں، طاقِ ابرو، موئے کمر، تارِ نظر، نوکِ مژگاں، خرامِ ناز، غمزۂ غماز، بندِ قبا، رشتۂ عمر، خارِ بیاباں، حبابِ دریا، غبارِ ناتواں، قطرۂ نیساں، قلقلِ مینا، زبانِ خنجر، تیشۂ کوہکن، جورِ گردوں، گردشِ چرخ، چاکِ گریباں، اورنگِ سلیماں، اعجازِ مسیحا، صبرِ ایوب، گلزارِ خلیل ــــ اور عصائے موسیٰ جیسے کلمات محدود لغوی معنوں میں استعمال ہونے والے الفاظ نہیں بلکہ غزل کی شعری روایت کے بلیغ نکات اور معنی خیز اشارات ہیں جن کے ساتھ بمرورِ ایام معانی و مطالب، تصورات و تخیلات، ادعانات و روایات، مفروضات و مسلّمات اور معتقدات و مزعومات کے طویل سلسلے وابستہ ہوگئے ہیں اور جب یہ شاعر کی زبان سے ادا ہوتے ہیں تو فکر و تصور، خیال و خواب اور حقائق و مجازات کی لامحدود دنیا میں اپنی وسعتیں ہمارے لیے وا کر دیتی ہیں۔ وقت کی حدیں معدوم ہو جاتی ہیں اور ماضی و مستقبل دونوں سمٹ کر حال کے نقطے پر مرکوز ہو جاتے ہیں۔ مختصر یہ کہ غزلیہ اشعار میں استعمال ہونے والے یہ کلمات و اشارات، یہ علامیے، اپنی تمام وضعی، تضمنی اور التزامی دلالتوں کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ ہر علامیہ راگوں بھرے ساز کی طرح اپنے مدلولات سے مملو، تضمنات سے لبریز اور معنی خیزی و خیال افروزی کے امکانات سے بھرپور ہوتا ہے۔ یہی وہ چیز ہے جسے ہم غزل کا علامتی اظہار

کرتے ہیں اور جو ہمارے خیال میں ایک مشترک رمزیت ہے کیونکہ وہ زبان کی بنیادی رمزیت اور عام شاعری کی رمزیت اور شاید کچھ اور رمزیہ سلسلوں اور ایمائی نظاموں پر مشتمل ہے۔ بلاشبہ یہ مشترک رمزیت یہ تہ در تہ علامیت دنیا کے شعر و شاعری میں اپنا جواب نہیں رکھتی کیونکہ شعری تخلیق کے عمل کی یہی وہ خاص شکل ہے جو غزل کو غزل بناتی ہے اور صنف غزل کی غیر معمولی لچک، حیرت انگیز توانائی اور فقید المثال مداومت کا اصل سبب ہے۔

اردو زبان کے نقادوں نے غزل کے علامتی اظہار پر براہ راست بہت کم لکھا ہے۔ البتہ بعض لکھنے والوں نے استعارہ و تشبیہ اور کنایہ و تمثیل وغیرہ کی تشریح و توضیح کے سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے اس سے غزل کے اس خاص پہلو پر ضرور کچھ روشنی پڑتی ہے۔

مثلاً مولانا حالی نے "مقدمہ شعر و شاعری" میں استعارہ و کنایہ و تمثیل کے استعمال اور فوائد پر ایک مجمل مگر نہایت درجہ بصیرت افروز بحث کی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو وہ ساری گفتگو درحقیقت غزل کے رمزی اور علامتی اظہار سے تعلق رکھتی ہے۔ ایک جگہ وہ کہتے ہیں

> استعارہ بلاغت کا ایک رکن اعظم ہے اور شاعری کو اس کے ساتھ وہی نسبت ہے جو قالب کو روح کے ساتھ۔ کنایہ اور تمثیل کا حال بھی استعارہ ہی کے قریب قریب ہے۔ یہ سب چیزیں شعر میں جان ڈالنے والی ہیں۔ جہاں حس زبان کا قافیہ تنگ ہوجاتا ہے وہاں شاعر انھیں کی مدد سے بہت سے جذبات اور دقیق خیالات عمدگی کے ساتھ ادا کرجاتا ہے اور جہاں اس کا اپنا منتر کارگر ہوتا نظر نہیں آتا وہاں انھیں کے زور سے وہ لوگوں کے دلوں کو تسخیر کرلیتا ہے
>
> بعض مضامین فی نفسہ ایسے دل فریب اور دل کش ہوتے ہیں کہ ان کو محض صفائی و سادگی سے بیان کردینا کافی ہوتا ہے مگر بہت سے خیالات ایسے ہوتے ہیں کہ معمولی زبان ان کو ادا کرتے وقت رو دیتی ہے اور معمولی اسلوب ان میں اثر پیدا کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ ایسے مقام پر اگر استعارہ اور کنایہ یا تمثیل وغیرہ سے مدد نہ لی جائے تو شعر شعر نہیں رہتا بلکہ معمولی بات چیت ہو جاتی ہے۔ مثلاً داغ کہتے ہیں:
>
> گیا تھا کہہ کے اب آتا ہوں قاصد کو تو موت آئی
> دلِ بیتاب واں جاکر کہیں تو بھی نہ مر رہنا
>
> اس شعر میں دیر لگانے کو موت آنے اور مر رہنے سے تعبیر کیا ہے۔ اگر یہ دونوں لفظ

نہ ہو، بلکہ اس طرح بیان کیا جائے کہ قاصد نے تو بہت دیر لگائی، اے دل کہیں تو بھی دیر نہ لگائیو تو شعر میں کچھ جان باقی نہیں رہتی۔ مثلاً مرزا غالب کہتے ہیں:

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

دوسرے مصرعے میں طنزاً بطور استعارے کے دیر پشیماں کی جگہ زود پشیماں کہا گیا ہے جس سے شعر میں جان پڑ گئی ہے۔ اسی طرح میر تقی کہتے ہیں:

کہتے ہو اتحاد ہے ہم کو
ہاں کہو اعتماد ہے ہم کو

یہاں بھی "اعتماد نہیں ہے" کی جگہ طنزاً "اعتماد ہے" کہا گیا ہے۔ مرزا غالب کہتے ہیں:

وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

دوسرے مصرعے کا اصل مدعا یہ تھا کہ وفاداری ایسی عمدہ صفت ہے کہ اگر برہمن وفاداری کے ساتھ عمر بت خانے میں نباہ دے تو اس کے ساتھ وہ برتاؤ کرنا چاہیے جو اعلیٰ سے اعلیٰ درجے کے مسلمان کے ساتھ کرنا زیبا ہے۔ اس مطلب کو یوں ادا کیا گیا ہے کہ اگر وہ بت خانے میں مرے تو اس کو کعبے میں دفن کرنا چاہیے۔ جو خوبی اس عنوانِ بیان میں ہے وہ ظاہر ہے۔ دوسری جگہ مرزا غالب کہتے ہیں:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

دوسرے مصرع میں بطور کنایہ کے "خوف معلوم ہوا" کی جگہ "گھر یاد آیا" کہا گیا ہے کیونکہ جنگل میں خوف معلوم ہونے پر گھر یاد آنا لازم ہے اور چونکہ اس میں صنعتِ ایہام بھی ملحوظ رکھی گئی ہے اس لیے شعر میں اور زیادہ لطف پیدا ہو گیا ہے۔ یعنی اس میں یہ معنی بھی نکلتے ہیں کہ ہمارا گھر اس قدر ویران ہے کہ دشت کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے۔ مرزا غالب کا فارسی شعر ہے:

ہوا مخالف و شب تار و بحر طوفاں خیز
گسستہ لنگرِ کشتی و ناخدا خفتست

اس شعر میں اپنی مشکلات اور سختیوں کو بطورِ تمثیل بیان کیا گیا ہے۔ جس حالت کو شاعر نے اس عنوان سے بیان کیا ہے وہ کچھ بھی کیوں نہ ہو اگر اس کو صاف اور سیدھے طور پر جیسی کہ وہ ہے بیان کیا جائے تو وہ ہرگز دو مصرعوں میں نہیں سما سکتی اور باوجود اس کے جس ہیبت ناک صورت میں اس کو یہ تمثیل کا پیرایہ ظاہر کرتا ہے یہ بات ہرگز پیدا نہیں ہو سکتی۔ مرزا غالب کا اردو شعر ہے:

پنہاں تھا دام سخت قریب آشیانے کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

اس شعر میں اس بات کو کہ آدمی نے جہاں ہوش سنبھالا اور تعلقات دنیوی میں پھنسا بطورِ تمثیل کے بیان کیا ہے اور اس عنوان سے بیان کی خوبی ظاہر ہے

بہرحال شاعر کا یہ ضروری فرض ہے کہ مجاز و استعارہ و کنایہ و تمثیل وغیرہ کے استعمال پر قدرت حاصل کرے تاکہ ہر رنگ میں اپنے مضمون کو آب و تاب کے ساتھ بیان کر سکے۔

ایک دوسرے مقام پر مولانا حالی نے فارسی اور اردو کے کچھ اشعار نقل کر کے یہ بتایا ہے کہ غزل گو شعراء نے کس طرح مادی و فکری حقائق کو کبھی استعارہ و کنایہ کے ذریعے اور کبھی تمثیل کے پیرائے میں ادا کیا ہے۔ ان مثالوں سے غزل کے علائم و رموز کی نوعیت اور اہمیت پر بہت اچھی روشنی پڑتی ہے اور غزل کے علامتی اظہار کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ چند مثالیں نقل کی جاتی ہیں:

مضمون: دوست کو الزام دے کر شرمندہ کرنا شرطِ دوستی کے برخلاف ہے۔

طرزِ بیان: ——————

صبحدم مرغِ چمن با گلِ نوخاستہ گفت ‏ ‏ ناز کم کن کہ دریں باغ بسے چوں تو شکفت
گل بخندید کہ از راست نرنجیم ولے ‏ ‏ ہیچ عاشق سخنِ تلخ بہ معشوق نگفت

(خواجہ حافظ)

مضمون: جس طاعت میں ریا کا لگاؤ ہو، اُس سے معصیت بہتر ہے۔

طرزِ بیان: ——————

ساقی بیار بادہ کہ ماہِ صیام رفت ‏ ‏ دردہ قدح کہ موسمِ ناموس و نام رفت
وقتِ عزیز رفت بیا تا قضا کنیم ‏ ‏ عمرے کہ بے حضورِ صراحی و جام رفت

(خواجہ حافظ)

مضمون: دنیا میں سب سے ملنا مگر سب سے بے تعلق رہنا

طرز بیان: ——————

اے دردؔ یاں کسو سے نہ دل کو لگائیو — تک چلیو سب سے یوں لو پہ تو مت پھنسائیو

(خواجہ میر دردؔ)

مضمون: جہاں موت کا کھٹکا ہو وہاں ایک دم یادِ خدا سے غافل نہ رہنا چاہیے۔

طرز بیان: ——————

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ — جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

(خواجہ میر دردؔ)

مضمون: شیخ کو چاہیے کہ سالک کو تعلیمِ فنا سے پہلے دنیا کے تعلقات سے متنفر کرے۔

طرز بیان: ——————

خانہ پرورد چمن ہیں تیرا اے صیاد ہم — اتنی فرصت دے کہ ہو لیں گلستاں تک آزاد ہم

(مرزا رفیع سوداؔ)

مضمون: دنیا کی کسی نعمت کو ثبات نہیں۔

طرز بیان: ——————

اے گل صبا کی طرح پھرے اس چمن میں ہم
پائی نہ بو وفا کی ترے پیرہن میں ہم

(مرزا رفیع سوداؔ)

مضمون: جو دنیا کو بے ثبات جانتے ہیں وہ بھی اپنی بے ثباتی سے غافل ہیں

طرز بیان: ——————

بھلا گل تو تو ہنستا ہے ہماری بے ثباتی پر
بتا روتی ہے کس کی ہستیِ موہوم پر شبنم

(مرزا رفیع سوداؔ)

مضمون: جو کام کرنے ہیں اُن میں دیر نہیں کرنی چاہیے۔

طرزِ بیان: ——————

ساقی ہے اک تبسمِ گل فرصتِ بہار ظالم بھرے ہے جام تو جلدی سے بھر کہیں

(مرزا رفیع سوداؔ)

مضمون: جس قدر دنیا کی محبت بڑھتی جاتی ہے اُسی قدر مشکلات زیادہ ہوتی جاتی ہیں۔

طرزِ بیان: ——————

اِس کشمکش سے دام کی کیا کام تھا ہمیں اے اُلفتِ چمن ترا خانہ خراب ہو

(مرزا رفیع سوداؔ)

مضمون: اگر دلوں میں دنیا کی محبت باقی نہ رہے تو دنیا کے سب کام بند ہو جائیں۔

طرزِ بیان: ——————

بہتر تو ہے یہی کہ نہ دنیا سے دل لگے پر کیا کریں جو کام نہ بے دل لگی چلے

(ذوقؔ)

مضمون: بہت سے جوہرِ قابل پہلے اس سے کہ اپنے جوہر دکھائیں خاک میں مل جاتے ہیں۔

طرزِ بیان: ——————

کھل کے گل کچھ تو بہار اپنی صبا دکھلا گئے
حسرت اُن غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے

(ذوقؔ)

مضمون: توکل کی شان۔

طرزِ بیان: ——————

احسان ناخدا کے اُٹھائے مری بلا کشتی خدا پہ چھوڑ دوں لنگر کو توڑ دوں

(ذوقؔ)

مضمون: تعلقاتِ دُنیا کے نتائج۔

طرزِ بیان: ——————

اگر اُٹھے تو آزردہ جو بیٹھے تو خفا بیٹھے لگایا جی کو اپنے روگ جب سے دل لگا بیٹھے

(ذوقؔ)

مضمون: عزلت نشینی میں کوئی خطرہ نہیں۔

طرزِ بیان:-

نے تیر کماں میں ہے نہ صیاد کمیں میں گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

(غالب)

مضمون: تیز زبان آدمی کی ہر کوئی شکایت کرتا ہے۔

طرزِ بیان:-

گرمی سہی کلام میں لیکن نہ اس قدر کی جس سے بات اس نے شکایت ضرور کی

(غالب)

مضمون: رنج اور تکلیف سب خدا کی طرف سے ہے۔

طرزِ بیان:-

جلاد سے ڈرتے ہیں نہ واعظ سے جھگڑتے
ہم سمجھے ہوئے ہیں اسے جس رنگ میں جو آئے

(غالب)

مضمون: غلبۂ یاس میں مطلب ہاتھ سے جاتا رہتا ہے۔

طرزِ بیان:-

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

(غالب)

مضمون: خدا تک کسی کی رسائی نہیں ہوتی۔

طرزِ بیان:-

[illegible]

فانوس و شیشہ نو لکن زرے کیا نصوب
وہ ہے وہاں جہاں نہیں رونق چراغ میں

(شیفتہ)

مضمون: مشائخ کے ہر ایک سلسلے کی نسبت میں ایک کیفیت ہوتی ہے۔

طرزِ بیان: ــــــــــــ

ہے امتزاج مشک مئے لعل فام میں — آتی ہے بوئے غیر ہمارے مشام میں

(شیفتہ)

مضمون: خدا کی ذات مکان اور جہت سے پاک ہے۔

طرزِ بیان: ــــــــــــ

وہ آہوئے رمیدہ کہ ہم جس کے صید ہیں — نے وادی تتار نہ دشتِ ختن میں ہے

(شیفتہ)

مضمون: لہو و لعب سے دفعتہً کنارہ کش ہو کر اطمینان کی حاصل کرنا۔

طرزِ بیان: ــــــــــــ

ہزار دام سے نکلا ہوں ایک جنبش میں — جسے غرور ہو آئے کرے شکار مجھے

(شیفتہ)

استعارہ و کنایہ و تمثیل کے علاوہ دوسرے مباحث کے سلسلے میں بھی مولانا حالی نے بگذ بطور مثال کے غزلیہ اشعار پیش کیے ہیں اور ان کے علامتی اظہار کی حقیقت واضح کی ہے۔ جن الوں سے غزل کے مخصوص علائم کی وضاحت ہوتی ہے اُن کو مقدمۂ شعر و شاعری کے مختلف مقامات سے جمع کر کے یہاں پیش کیا جاتا ہے:

نظیری نیشاپوری:

بریز شاخِ گل افعی گزیدہ بلبل را — نواگران نخوردہ گزند را چہ خبر

فصلِ بہار میں پھولوں کے کھِلنے اور ہوا میں اعتدال پیدا ہونے سے جو نشاط اور امنگ بلبل کے دل میں پیدا ہوتی ہے اور جس کو شعراء گل و گلشن کے عشق سے اور جس کے جوشش اور ولولے میں وہ دن بھر چہکتا رہتا ہے

مضمون : عزلت نشینی زندگی کا اچھا نظریہ نہیں۔

طرزِ بیان :- ——

نے تیر کماں میں ہے نہ صیاد کمیں میں　　گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

(غالب)

مضمون : تیز زبان آدمی کی ہر کوئی شکایت کرتا ہے۔

طرزِ بیان :- —— ——

گو میں رہا رہینِ ستم ہائے روزگار　　لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

گر ہوں سبھی کلام میں لیکن نہ اس قدر　　کی جس سے بات اس نے شکایت ضرور کی

(غالب)

مضمون : رنج اور تکلیف سب خدا کی طرف سے ہے۔

طرزِ بیان : —— ——

جلا دے لڑتے ہیں نہ واعظ سے جھگڑتے

ہم سمجھے ہوئے ہیں اُسے جس رنگ میں جو آئے

(غالب)

مضمون : غلبۂ یاس میں مطلب ہاتھ سے جاتا رہتا ہے۔

طرزِ بیان :——

سنبھلنے دے مجھے اے نا امیدی کیا قیامت ہے

کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

(غالب)

مضمون : خدا تک کسی کی رسائی نہیں ہوتی۔

طرزِ بیان : ——

تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے　　تیرا پتا نہ پائیں تو ناچار کیا کریں

(غالب)

مضمون : خدا غریبوں کے جھونپڑے میں ہے۔

طرزِ بیان :—— —— ——

فانوس و شیشہ تو لگن نز رے کیا نصیب
وہ ہے وہاں جہاں نہیں روشن چراغ میں

(شیفتہ)

مضمون: مشائخ کے ہر ایک سلسلے کی نسبت میں ایک جدا کیفیت ہوتی ہے۔

طرزِ بیان: ——————

ہے امتزاجِ مشکِ مے لعل فام میں
آتی ہے بوئے غیر ہمارے مشام میں

(شیفتہ)

مضمون: خدا کی ذات مکان اور جہت سے پاک ہے۔

طرزِ بیان: ——————

وہ آہوئے رمیدہ کہ ہم جس کے صید ہیں
نے وادیٔ تتار نہ دشتِ ختن میں ہے

(شیفتہ)

مضمون: لہو و لعب سے دفعتہً کنارہ کش ہو کر اطمینان کی حاصل کرنا۔

طرزِ بیان: ——————

ہزار دام سے نکلا ہوں ایک جنبش میں
جسے غرور ہو آئے کرے شکار مجھے

(شیفتہ)

استعارہ و کنایہ و تمثیل کے علاوہ دوسرے مباحث کے سلسلے میں بھی مولانا حالی نے مقدمہ بطور مثال کے غزلیہ اشعار پیش کیے ہیں اور ان کے علامتی اظہار کی حقیقت واضح کی ہے جن مثالوں سے غزل کے مخصوص علائم کی وضاحت ہوتی ہے اُن کو مقدمۂ شعر و شاعری کے مختلف مقامات سے جمع کر کے یہاں پیش کیا جاتا ہے:

نظیری نیشاپوری:

بریز بر شاخِ گل افعی گزیدہ بلبل را
نوا گرانِ نخوردہ گزند را چہ خبر

فصلِ بہار میں پھولوں کے کھلنے یا ہوا میں اعتدال پیدا ہونے سے جو نشاط اور اُمنگ بلبل کے دل میں پیدا ہوتی ہے اور جس کو شعراء گل و گلشن کے عشق سے تعبیر کرتے ہیں اور جس کے جوش اور ولولے میں وہ دن بھر چہکتا رہتا ہے اُس حالت اور کیفیت کو شاعر نے افعی کے کاٹنے کی لہر سے تعبیر کیا ہے۔

خواجہ حافظ اپنی ایک خاص وجدانی کیفیت کو جس سے بے درد لوگ نامحرم ہیں، اس طرح بیان کرتے ہیں:

شب تاریک و بیم موج و گرداب چنیں ہائل   کجا دانند حال ما سبکساران ساحل ہا

میر تقی میر فرط محبت و دل بستگی کی اس طرح تصویر کھینچتے ہیں:

جب نام ترا لیجے تب چشم بھر آوے   اس طرح کے جینے کو کہاں سے جگر آوے

خواجہ میر درد اپنی شہرت اور مقبولیت کا محض بے اصل و بے بنیاد ہونا اس طرح ظاہر کرتے ہیں:

تہمتیں چند اپنے ذمے دھر چلے   کس لیے آئے تھے ہم کیا کر چلے

مومن اس مضمون کو کہ اہل دنیا کا ایک نہ ایک بلا میں مبتلا رہنا ایک ضروری بات ہے اور اس لیے جب کبھی میں ایک بلا سے محفوظ ہوتا ہوں تو دوسری بلا کا منتظر رہتا ہوں، اس طرح بیان کرتے ہیں:

ڈرتا ہوں آسمان سے بجلی نہ گر پڑے   صیاد کی نگاہ سوئے آشیاں نہیں

میر انشاء اللہ خاں انشاء اس بات کو کہ افسردگی کے عالم میں خوشی اور عیش و عشرت کی چھیڑ چھاڑ سخت ناگوار گزرتی ہے، اس طرح بیان کرتے ہیں:

نہ چھیڑ اے نکہت باد بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹھکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں

ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی

نیاز فتح پوری کی تنقید نگاری

انیسویں صدی کے نصف آخر بلکہ اس کے آخری ربع میں جس طرح نثر کی کئی اصناف اور جدید شاعری کا آغاز وارتقا عمل میں آیا، اسی طرح علمی وادبی تحقیق و تنقید کا سلسلہ بھی چل نکلا۔ اس دور کو عہد تغیر کہنا بجا ہے۔ اس عہد تغیر میں نظری و علمی تنقید کے کئی مقالے، رسالے اور کتابیں لکھی گئیں۔ جو تنقیدی نظریات وافکار اس عہد کے سربرآوردہ ناقدین حالیؔ، شبلیؔ اور آزاد نے پیش کئے وہ عقلی وعلمی اعتبار سے اتنی فرصت رکھتے ہیں کہ اب بھی جب کہ تنقید کا فن اس قدر ترقی کر چکا ہے ان کے خیالات کو نظر انداز کرنا غیر ممکن ہے۔ ان تینوں ممتاز ناقدین کی تنقیدی وتحقیقی تحریروں کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو میں تنقید وتحقیق سے دلچسپی بڑھنے لگی اور مصنفین نے ادب کی دوسری اصناف کے ساتھ ساتھ تنقید وتحقیق پر بھی توجہ دینی شروع کردی۔ حالی کے تنقیدی تصورات اور ان کے عملی اطلاقات سے متاثر ہو کر لکھنے والوں کے یہاں ادب کی معنوی وداخلی کیفیت کو اہمیت دی جانے لگی اور خاص کر شاعری کی تنقید میں حقیقتِ واقعہ اور صداقتِ ذہنیہ پر زور دیا جانے لگا اور شعر وادب کے سلسلے میں عام قومی ومعاشرتی زندگی کا بھی ذکر آنے لگا۔ اب شعر وادب کو زندگی کی تنقید و ترجمانی قرار دیا گیا اور مغربی تنقیدی تصورات کے آئینے میں ادب کو جانچنے کی کوششیں شروع ہوگئیں۔ البتہ حالیؔ کے یہاں اصلاحی واخلاقی پہلو پر جو زور تھا وہ اُن کے متبعین کے یہاں نظر نہیں آتا۔ شبلیؔ کے تنقیدی تصورات اور ان کے عملی اطلاقات میں جمالیاتی

ذوقی و وجدانی احساس نسبتاً زیادہ قوی تھا۔ اور اس اعتبار سے انھوں نے اخلاقی نقطۂ نظر پر زیادہ زور نہیں دیا تھا۔ اس لیے شبلی سے متاثر ہونے والوں کے یہاں ہمیں جمالیاتی و تاثراتی رجحان نمایاں ملتا ہے۔ یہ لوگ شعر و ادب کے فنی و جمالیاتی اور ادبی و اسلوبی پہلو پر زیادہ متوجہ ہوتے ہیں اور اس کی سماجی یا اخلاقی حیثیت پر کم۔ محمد حسین آزاد کو تنقیدِ زبان و ادب سے زیادہ تاریخِ زبان و ادب سے دلچسپی تھی چنانچہ آزاد کی تصنیفات و تالیفات کے نتیجے میں تنقید کے پہلو بہ پہلو تحقیق کا رجحان بھی پروان چڑھنے لگا اور اردو زبان و ادب کے کئی گوشے تاریکی سے روشنی میں آ گئے۔ اس دور میں مغربی اثرات بھی اردو ادب و تنقید میں مختلف شکلوں میں جذب ہوتے رہے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ادب میں ادبیت کے علاوہ تاریخی، سوانحی، نفسیاتی اور سماجی مسائل کی جستجو بھی کی جانے لگی اور اگرچہ وہ اسالیب بھی کم و بیش باقی رہے جو تذکرہ نویسی کے دور کی یاد دلاتے تھے تاہم کئی نئے نئے اسالیب بھی وجود میں آئے۔

ان اسالیب تنقید کو ان کے غالب رجحان کے لحاظ سے مختلف نام دیئے جا سکتے ہیں مثلاً عمرانی، جمالیاتی، تاثراتی، تقابلی، نفسیاتی، سوانحی، تشریحی، تاریخی، تحقیقی، ہیئتی یا مدرسانہ تنقید۔ اکثر ناقدین کے یہاں کئی اسالیب کی آمیزش بھی نظر آتی ہے۔ مثلاً مولوی عبدالحق کے یہاں تحقیقی، تاریخی اور سوانحی اسلوب کی آمیزش ہے۔ مہدی افادی اور عبدالرحمٰن بجنوری کے یہاں جمالیاتی، تاثراتی اور تقابلی اسلوب تنقید کی۔ عبدالماجد دریابادی کے یہاں تحقیقی، تاثراتی اور تشریحی اسلوب کی۔ نیاز فتح پوری کے یہاں جمالیاتی، تاثراتی اور تشریحی اسلوب کی۔ [illegible]

اس دور کے ناقدین میں جو بات مشترک ہے وہ یہ ہے [illegible]

[illegible] کے [illegible] اور [illegible] وسعت [illegible]

[illegible] کی کوشش کرتے تھے۔ گویا اس دور کے نقاد [illegible]

[illegible]

انداز نظر رکھنے والا بھی اپنے نقطۂ نگاہ کے جواز میں دلیلیں پیش کرنا ضروری سمجھتا تھا۔ اس طرح اردو تنقید کو علمی بنیادوں پر کھڑا کیا جا رہا تھا۔ چنانچہ اسی کا نتیجہ ہے کہ دور ماقبل کے ناقدین کے برعکس اس دور کے نقاد بالعموم اردو کے شعری و ادبی سرمائے کو بے وقعت نہیں سمجھتے بلکہ اس پر جو اعتراضات وارد کیے گئے تھے ان کے جواب دے کر یا ان کی مناسب توجیہ کر کے اپنے شعر و ادب کی مدافعت و حمایت پر کمربستہ ہو جاتے ہیں۔ مثلاً مسعود رضوی ادیب اردو شاعری خصوصاً غزل پر حالی کے اعتراضات کا جواب دیتے ہیں۔ چکبست اور نیاز فتح پوری لکھنوی دبستان شاعری پر نکتہ چینیوں کو رد کر دیتے ہیں۔ عبدالماجد دریا آبادی اور رام بابو سکسینہ نظیر اکبر آبادی کو گوشۂ مذمت سے نکال کر منصۂ ادب پر اہم مقام دیتے ہیں۔

اردو تنقید کے اس پس منظر میں جب ہم نیاز فتح پوری پر خصوصی توجہ دیتے ہیں تو یہ دیکھتے ہیں کہ وہ افسانوی ادب میں اپنا منفرد مقام بنا چکے تھے جب انھوں نے اردو میں تنقید نگاری شروع کی۔ نیاز کا تعلق اس جمال پرست اور فن پسند گروہ سے ہے جو تخلیق حسن کو فن کی اولین غایت قرار دیتا ہے۔ ان کی تخلیقی نگارشات بھی اسی تصور پر مبنی ہیں اور تنقیدی تحریریں بھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تنقید عام طور پر جمالیاتی، تاثراتی، ہیئتی، فنی و لفظیاتی ہے۔ ان کی تنقیدیں بیشتر رسالہ نگار میں پہلے شائع ہوئیں اور پھر کتابی شکل میں طبع ہوئیں، بنابریں ان کے مقالات و مضامین میں کسی مربوط و مرتب نظام فکر کی توقع رکھنا غلط ہو گا۔ ومانیت و تاثریت کے غلبے کے باوجود ان کے بعض مضامین میں عقل پسندی صول بندی کا رجحان ملتا ہے اور بعض میں ماحول و معاشرے کے حوالے سے کا مطالعہ کرنے کی کوشش۔ انھیں نثر سے بہت کم دلچسپی ہے اسی لیے ان یں اردو کے نثر نگاروں یا نثری شہپاروں کا ذکر نہ ہونے کے برابر اردو اور فارسی شاعری سے بہت لگاؤ ہے اور ان دونوں زبانوں ے بڑے ہر قسم کے شاعروں کا انھوں نے وسیع اور گہرا مطالعہ کیا ہے

اور ان کے بارے میں اپنے تاثرات اور اپنی رائے بلا جھجک اور بلا رو رعایت بیان کر دیتے ہیں۔

نیاز کے خیال میں "شاعری حقیقت نہیں بلکہ حقیقتوں کا اظہار ہے۔ صداقت نہیں ہے بلکہ صداقتوں کی تعبیر ہے۔ خود کوئی کیفیت نہیں ہے بلکہ کیفیت کا ایک بیان ہے۔" (انتقادیات، کلام مومن پر ایک طائرانہ نگاہ)۔ شاعر برا ہو یا بھلا پیدا ہوتا ہے اور اس لیے سب سے پہلے کسی شاعر کے کلام پر گفتگو کرنے سے قبل یہ دیکھنا چاہیئے کہ وہ فطرت کی طرف سے شاعر بنا کر بھیجا گیا ہے یا وہ اپنے آپ کو شاعر کی حیثیت سے پیش کرنے میں فطرت سے جنگ کرتا ہے۔ (اس کا فیصلہ کرنے کے بعد میں یہ دیکھتا ہوں کہ قدرت نے اس کے دماغ کو کس نوع کی شاعری کے لیے وضع کیا تھا اور ماحول نے کس حد تک اس کی فطری افتاد کی موافقت یا مخالفت کی اور آخر کار نتیجے کے لحاظ سے وہ کامیاب ہوا یا ناکام۔ آسکر وائلڈ کا ایک تنقیدی لطیفہ ہے کہ کسی تصنیف یا کتاب کے متعلق یہ بحث کرنا کہ وہ اخلاق کا درس دیتی ہے یا بد اخلاقی کا بالکل لایعنی سی بات ہے۔ اس کے متعلق صرف یہ بحث ہو سکتی ہے کہ وہ تصنیف ایک تصنیف کی حیثیت سے اچھی ہے یا بری۔ آسکر وائلڈ کی یہ رائے جملہ اصناف تصنیف و تالیف پر حاوی ہو یا نہ ہو لیکن شاعری کے باب میں یقیناً قابلِ عمل ہے اور) میں کبھی شاعری کے اخلاقی یا غیر اخلاقی ہونے سے بحث نہیں کرتا بلکہ یہ دیکھتا ہوں کہ بری یا بھلی جو ودیعت فطری ایک شاعر کو عطا ہوئی اس کا استعمال اس نے درست کیا یا نہیں۔ فرض کیجئے کہ ایک شخص حد درجے فاحش و عریاں شاعری کا ذوق لے کر آیا ہے تو میں صرف فن کے لحاظ سے یہ دیکھوں گا کہ اس نے اس میں کس حد تک کامیابی حاصل کی ہے اور سنجیدگی کے تحت میں آکر اس نے اپنے ذوق کے منافی کوئی حرکت تو نہیں کی۔ لیکن اس کے ساتھ یہ ضرور ہے کہ جب مراتب شاعری سے بحث کی جائیگی اور منازل شعر پر گفتگو ہوگی تو اس وقت یہ بھی کہنا پڑے گا کہ فلاں

کا ذوق پست ہے اور فلاں کا بلند۔" (انتقادیات۔ ظفر کی شاعری)۔ "دنیا میں کسی کتاب کے متعلق یہ گفتگو کرنا کہ وہ اخلاق پر اچھا اثر ڈالتی ہے یا برا لایعنی سی بات ہے۔ اگر کوئی تنقید ہو سکتی ہے تو صرف یہ کہ وہ اچھی لکھی گئی ہے یا بری۔ اس لیے کسی شاعر کے متعلق یہ گفتگو کرنا کہ اس کی شاعری اخلاق کو خراب کر دینے والی ہے درست نہیں۔ لیکن سخافت بہر حال سخافت ہے۔" (انتقادیات... کلام مومن پر ایک طائرانہ نگاہ)

"اگر شاعری ہماری حیات دینوی کو کامیاب بنانے کے لیے ضروری نہیں تو کم از کم ایک نوع کی وجدانی تسکین کا ذریعہ یقیناً ہونا چاہیئے... اس سے شاید کسی کو انکار نہ ہو کہ شاعری صرف تاثرات کی زبان ہے اور اس کے بعد پھر یہ گفتگو کوئی معنی نہیں رکھتی کہ ان تاثرات کی نوعیت کیا ہے چہ جائیکہ اخلاقیات و مذہبیات وغیرہ کی بحث چھیڑنا۔"

"شاعری کی اصل روح چاہے کچھ ہو لیکن اس روح کو ہم جس جسم کے اندر دیکھتے ہیں وہ میری رائے میں صرف الفاظ کا رکھ رکھاؤ ہے... اسی لیے جب میں کسی شاعر کے کلام پر انتقادی نگاہ ڈالتا ہوں تو اس سے بحث نہیں کرتا کہ اس کے جذبات کیسے ہیں بلکہ صرف یہ کہ اس نے ان کے ظاہر کرنے میں کیا اسلوب اختیار کیا اور وہ ذہن سامع تک اس کو پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں۔ بیان خواہ حسن و عشق کا ہو یا نہر کی پن چکی کا اس سے غرض نہیں، دیکھنے کی چیز صرف یہ ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ واقعی الفاظ سے ادا ہوتا بھی ہے یا نہیں۔" (انتقادیات۔ یوپی کا ایک نوجوان ہندو شاعر فراق گورکھپوری)۔

مذکورہ بالا اقتباسات سے نیاز فتح پوری کا تنقیدی نقطۂ نظر واضح طور پر سامنے آجاتا ہے اور ظاہر ہے کہ وہ بنیادی طور پر کلاسیکی مشرقی رویہ ہے۔ حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری میں ابن خلدون کا نقطۂ نظر یوں بیان کیا ہے۔ "انشا پردازی کا ہنر نظم میں ہو یا نثر میں محض الفاظ میں ہے، معانی میں ہرگز نہیں۔ معانی صرف الفاظ کے تابع ہیں اور اصل الفاظ ہیں۔ معانی ہر شخص کے ذہن میں موجود ہیں۔ پس ان کے لیے کسی ہنر کے اکتساب کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اگر ضرورت ہے تو

صرف اس بات کی ہے کہ ان معانی کو کس طرح الفاظ میں ادا کیا جائے۔" نیاز کا رویہ بھی شعر و ادب کے بارے میں ایسا ہی معلوم ہوتا ہے۔ البتہ انھوں نے مراتب شاعری اور ذوق شاعر کے سلسلے میں بلندی و پستی کا ذکر کرکے شعر و ادب کی معنوی دنیا کو بھی سرے سے نظر انداز نہیں کیا ہے اور تسلیم کیا ہے کہ سخافت بہرحال سخافت ہے۔

عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ " تصوف برائے شعر گفتن خوب است" اور یہ کہ متصوفانہ افکار اور رویے کی وجہ سے شاعری میں ایک طرح کی بلندی، عظمت اور پاکیزگی پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن نیاز فتح پوری کے نزدیک تصوف اور شاعری کا کوئی میل نہیں۔ وہ کہتے ہیں " شاعری کا خون تصوف کے ہاتھوں مجھے پسند نہیں" اور یہ " کہ میں سچ کہتا ہوں کہ فارسی کے صوفی شعرا کی غزلوں میں بھی مجھے کوئی لطف نہیں آیا اردو والوں کا کیا ذکر ہے کہ یہاں تو سوائے نقل و اتباع کے وہ برخود غلط جوش بھی نہیں جو ان کے یہاں پایا جاتا ہے ... (آپ اگر خدا کا جلوہ بلکہ عین ذات خدا کو ہر ہر چیز میں ساری وطاری دیکھتے ہیں تو دیکھئے، شوق سے دیکھے جایئے لیکن آپ اسے اس زبان میں کیوں بیان کرتے ہیں جس کے لطف کی ابتدا ہی خدا کے بھول جانے سے ہوتی ہے ... اگر قطرہ دریا ہے اور دریا قطرہ تو ہوا کرے، محبت میں پھنکنے والے دل کی آگ تو اس سے نہیں بجھ سکتی۔ اگر تو میں ہو گیا ہے اور میں تو بلا سے ہو جائے، عاشقی کو اس تو تو میں میں سے کیا دلچسپی ہو سکتی ہے۔" (انتقادیات: اصغر گونڈوی کا جدید مجموعۂ کلام)۔

سر سید احمد خان کی تعلیمی و اصلاحی تحریک نے اردو کے شعر و ادب میں جو واقعیت، افادیت، مقصدیت، منطقیت، عقلیت، خارجیت اور اجتماعیت کے عناصر داخل کر دیئے تھے اس کا ردعمل ادبی دنیا میں سر سید کے انتقال کے ہی شروع ہو گیا تھا۔ نظم و نثر دونوں میں لطیف تخئیلیت، حسیت اور لذتیت ہونے لگی تھی اور خالص ادبیت و جمال پرستی کے رجحانات پیدا ہو رہے تھے۔ مخزن لاہور کے لکھنے والے خصوصاً سجاد حیدر یلدرم اس میں بڑا اہم کردا

کر رہے تھے۔ یلدرم کے علاوہ نیاز فتح پوری اور لطیف الدین احمد بھی اس میں پیش پیش تھے اور نثر یا افسانے کے پردے میں شاعری کر رہے تھے۔ ان لکھنے والوں کے نزدیک ادب کا مقصد اصلاح و نصیحت نہیں بلکہ تخلیقِ حسن اور تکمیلِ فن تھا۔ اسی لیے ان کے نزدیک حسن کاری، حسن آفرینی اور لذت بخشی اہم ترین ادبی قدریں تھیں۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد اردو کے اکثر شعرا مضامین و معانی اور جذبات و تخیل کو سب کچھ سمجھ کر فنی ریاضت سے جی چرانے لگے تھے اور زبان و بیان کے سلسلے میں سہل انگاری و بے احتیاطی برتنے لگے تھے۔ نیاز کی فن پسند اور حسن پرست طبیعت پر یہ رویہ بہت گراں تھا چنانچہ انھوں نے ہمعصر شعرا کی کوتاہیوں پر سخت گرفت کی اور صحت زبان و بیان کی اہمیت نمایاں کی اور اس طرح نہ صرف شعرا بلکہ سارے اردو دان طبقے کے ادبی و فنی ذوق کی صحیح راہنمائی کی۔ انھوں نے پھر سے یہ درس دیا کہ شعر و ادب اور دوسرے فنون لطیفہ کی آبرو طرز اظہار سے قائم ہے اس لیے فنکار کو ظاہری حسن اور فنی تکمیل کی طرف بھی توجہ دینی چاہئے۔ اسی لیے وہ مصنفین کے لیے علمی و فنی استعداد اور شاعرانہ اکتساب کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ انتقادیات حصہ اوّل میں نیاز نے ناطق لکھنوی، سیماب اکبرآبادی، اصغر گونڈوی اور جوش ملیح آبادی کے کلام پر جو تنقید کی ہے اور اصلاحیں دی ہیں ان سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ زبان و بیان کے معاملے میں وہ کس قدر سخت گیر واقع ہوئے ہیں۔ (مثلاً ناطق کے اس شعر پر)

مسلکِ دید حل ہوا سرورِ کائنات سے
وہ جو لگی تھی طور پر آکے بجھی حجاز میں

نیاز یوں تبصرہ کرتے ہیں۔ "مسلک کا حل بالکل نئی بات ہے۔ معما حل ہوتا ہے دواؤں میں موتی حل ہوتا ہے، مشک و عنبر حل ہوتا ہے۔ لیکن مسلک شاید علم العقائد کی کوئی نئی دریافت ہے کہ اس سے قبل کسی کو اس کا حل ہونا حکیم صاحب نے واضح ہونے کے معنی میں لکھا ہے تو یہ اور ایک معمہ ہے جسے صرف جناب ناطق ہی کے گرہ کشا ناخن حل کر سکتے ہیں"۔ اسی طرح سیماب کے اس شعر پر

وہ ناجائز جتھا خود رائے، خود بیں، خود پرستوں کا
وہ ناشائستہ حلقہ بے حیاؤں، فاقہ مستوں کا

نیاز کا تبصرہ یہ ہے۔ اصولاً پہلے مصرع میں خود رایوں، خود بینوں ہونا چاہیئے تھا۔ ہر چند اس کی یہ تاویل ہو سکتی ہے کہ خود رائے و خود بیں جتھا کی صفت ہے لیکن اس طرح اس کا تقابل دوسرے مصرع سے باقی نہ رہے گا۔ پہلا مصرع یوں بھی ہو سکتا تھا ع

وہ ناجائز جتھا ہرزہ سرایوں، خود پرستوں کا

اصغر گونڈوی کا ایک شعر ہے۔

یہی نگاہ جو چاہے وہ انقلاب کرے لباسِ زہد کو جس نے کیا شراب آلود

نیاز اس پر تبصرہ کرتے ہیں۔ پہلے مصرع میں بیان کی تنقید و تشویش ظاہر ہے۔ لفظ "وہ" بالکل زائد مستعمل ہوا ہے اور انقلاب کرنا محاورے کے خلاف ہے۔ اسی طرح لفظ یہی سراسر بے محل آیا ہے۔ اس کی جگہ تری ہونا چاہیئے تھا۔ یہ مصرع یوں ہو سکتا تھا ع

تری نگاہ جو فتنہ کرے بپا کم ہے

جوش ملیح آبادی کا شعر ہے۔

آنکھوں کے جھکنے میں تقاضائے تلطف
پلکوں کے جھپکنے میں تمنائے مدارا

نیاز اس پر تبصرہ کرتے ہیں۔ "پہلے مصرع میں لفظ تقاضا اور دوسرے میں تمنا بالکل بے محل استعمال کیا ہے۔ تقاضا اور تمنا دونوں سے یہ مفہوم پیدا ہوتا ہے کہ محبوب خود دوسرے سے تلطف و مدارا کی توقع کرتا ہے درآنحالیکہ شاعر کا مدعا یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ خود لطف و کرم پر آمادہ تھا۔"

نیاز فتح پوری کی علمی تنقیدیں تاثراتی، جمالیاتی، ہئیتی و تشریحی رنگ رکھتی ہیں جن کی بنیاد ان کی ذاتی پسندیدگی پر ہوتی ہے وہ اپنی پسندیدگی کو عقلی و ادبی

اصولوں پر قائم کرنے کی کوشش تو کرتے ہیں لیکن یہ اصول بندی بھی ان کے تاثر کی حاکمیت کے زیر اثر ہوتی ہے اور چونکہ نیاز کو اپنے تاثر پر پورا اعتماد ہوتا ہے اس لیے ان کی تاثراتی تنقیدوں میں بھی وزن پیدا ہو جاتا ہے۔ مطالعے کی وسعت نے ان کے شعری ذوق کو جلا بخشی ہے اور ان کا مذاق سلیم ان کی خود اعتمادی کو اور مستحکم کر دیتا ہے۔ وہ مغربی تنقیدی افکار سے واقف ضرور ہیں لیکن اپنے آپ کو عموماً مشرقی انتقادی اصول اور اصطلاحات تک محدود رکھتے ہیں۔ اپنی انتقادی تحریروں میں وہ معانی و بیان و بدیع کی اصطلاحات کے علاوہ جدت ادا، شوخی بیان، ندرت اسلوب اور خوش آہنگ تراکیب، بندش، ردیف و قوافی کا ذکر ضرور کرتے ہیں۔ (مثلاً مومن اور فراق کا مقابلہ کرتے ہوئے کہتے ہیں۔ "مومن کی تنہا وہ خصوصیت جس میں اس کا کوئی شریک و سہیم نہیں اس کے انداز بیان کی بلاغت ہے، دوسری خصوصیت مومن میں اس کی فارسی ترکیبوں کی حلاوت ہے اور تیسری یہ کہ اس کی شاعری اسی دنیا کے انسانوں کی ہے اور اسی عالم آب و گل کے جذبات و احساسات سے تعلق رکھتی ہے۔ اور غالباً یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فراق کی شاعری میں (بھی) یہ تینوں باتیں پائی جاتی ہیں یعنی انداز بیان میں بھی ندرت ہے، فارسی ترکیبیں بھی وہ بہت شگفتہ استعمال کرتے ہیں اور سب سے بڑی بات کہ کارزمین سے ہٹ کر وہ آسمان پرواز میں مبتلا نہیں ہوتے۔" اسی طرح غالب کی فارسی شاعری کی بحث میں نیاز فتح پوری کہتے ہیں۔ "تمام نقادانِ سخن کا متفقہ فیصلہ ہے کہ کلام کی خوبی کا تعلق صرف جدتِ ادا اور روانی کلام سے ہے .... غالب کے کلیات فارسی میں قصائد، مثنوی، قطعات اور غزلیں سبھی کچھ موجود ہیں اور ان میں سے کوئی صنف سخن ایسی نہیں جس میں اس نے جدتِ ادا اور شوخیِ بیان سے کام نہ لیا ہو۔")

نیاز فتح پوری اپنی عملی تنقید کی بنیاد عام طور پر اپنی ذاتی پسندیدگی اور ناپسندیدگی پر رکھتے ہیں اور جسے وہ پسند کرتے ہیں اسے آسمان پر چڑھا دیتے ہیں۔ جسے ناپسند کرتے ہیں اسے تحت الثریٰ میں گرا دیتے ہیں۔ یہ رویّہ ان کے انتہاپسندانہ

مزاج کا آئینہ دار ہے اور اگرچہ نظری طور پر وہ یہ کہتے ہیں کہ " انتقاد کی ایک عام غلطی جس میں ہر شخص مبتلا نظر آتا ہے یہ ہے کہ نقاد سب سے پہلے یہ دیکھتا ہے کہ لکھنے والے نے اس کے ذوق کی رعایت کس حد تک کی ہے اور اس کے نقطۂ خیال سے کون کون سا حصّہ ایک تصنیف کا مکمل کہا جا سکتا ہے اور اس کے بعد وہ ایک قطعی حکم لگا دیتا ہے کہ فلاں جزو ایک کتاب کا اچھا اور فلاں خراب ہے۔ میرے نزدیک یہ اصولی غلطی ہے۔ اگر ایک شخص کا دماغ زندگی کے مختلف شعبوں، گوناگوں مظاہر سے علیحدہ علیحدہ لطف اندوز ہونے کی اہلیت نہیں رکھتا تو اس کو انتقادی ذمہ داریاں اپنے سر نہ لینا چاہییں کیونکہ اس کے لیے ایسے دماغ کی ضرورت ہے جو ہمہ گیر ہو اور ہر چیز کی جداگانہ حیثیت و امتیاز کو سمجھ کر اس کے نقائص و محاسن کا درک کر سکے۔ " لیکن خود نیاز بھی اسی غلطی میں مبتلا معلوم ہوتے ہیں جس میں وہ دوسروں کو مبتلا دیکھتے ہیں۔ انھیں شاعری میں تصوف یا عشقِ حقیقی کا بیان سخت ناپسند ہے اس لیے وہ صوفی شاعروں کے کلام کو کوئی وقعت نہیں دیتے۔ وہ غزل میں سوائے حسن و عشقِ مجازی کے اور کسی مضمون کے روادار نہیں اس لیے مومنؔ کے اس قدر مداح ہیں کہ کہتے ہیں " اگر میرے سامنے اردو کے تمام شعرائے متقدمین و متاخرین کا کلام رکھ کر (بہ استثنائے میرؔ) مجھ کو صرف ایک دیوان حاصل کرنے کی اجازت دی جائے تو میں بلا تامل کہہ دوں گا کہ مجھے کلیات مومن دے دو اور باقی سب اٹھائے جاؤ "۔ ظاہر ہے کہ غالبؔ جیسے عظیم شاعر کے دیوان پر مومن کے کلیات کو ترجیح دینا محض ان کے اپنے ذوقِ تغزل کی رعایت سے ہے نہ کہ کسی مسلمہ عالمگیر اصولِ نقد کی بنا پر۔ ممکن ہے اس میں لوگوں کو چونکا دینے کا جذبہ بھی شامل ہو کیونکہ نیاز کو ایسی باتیں کہنے اور کرنے کا بھی بہت شوق تھا جس سے لوگ چونک اٹھیں۔ (نیاز اپنی ذاتی پسندیدگی کے اصول کی حمایت میں لکھتے ہیں " کسی خیال پر تنقید کرنے سے پہلے اصولِ فطرت پر نظر ڈالنا چاہیئے اور یہ دیکھنا چاہیئے کہ وہ خیال کس حد تک درمیانی منازل طے کرتا ہوا فطرت کے ساتھ

ساتھ چلا ہے۔ اگر کوئی شخص اس طرح فیصلہ کرنے پر قادر ہو تو دوسرا اصول یہ ہے کہ اس کو صرف اپنی رائے پر اعتماد کرنا چاہیئے اور سمجھ لینا چاہیئے کہ جو کچھ میں کہتا ہوں وہی صحیح ہے۔" یہ) خود اعتمادی ان کی تنقیدی نگارشات کی سب سے بڑی خوبی بھی ہے اور سب سے بڑا عیب بھی لیکن جہاں یہ عیب کی صورت اختیار کر جاتی ہے وہاں بھی ان کے ذوق سلیم اور عمدہ شعری انتخاب کی داد دینی پڑتی ہے ان کا خیال ہے کہ انتخاب کلام بجائے خود نہایت واضح انتقاد ہے۔ اسی لیے جب وہ کسی شاعر پر تنقیدی مضمون لکھتے ہیں تو اس کے بہترین کلام کا انتخاب دینے کی کوشش کرتے ہیں اور ساتھ ساتھ کلام کی تشریح اور معنوی و صوری خوبیوں پر بھی تبصرہ کرتے جاتے ہیں۔ اس طرح انھوں نے بعض غیر معروف یا کم معروف شعرا کو اپنی تنقید سے ادبی حلقوں میں مطالعے کا موضوع بنا دیا ہے مثلاً میاں نظام شاہ رامپوری جاوید لکھنوی، نواب بیگم حجاب، نواب آصف الدولہ آصف، وغیرہ۔ ان کی تحسینی تنقیدوں نے بعض معروف شعرا کے کلام کے ایسے ایسے پہلوؤں پر توجہ مبذول کرائی ہے جن پر اوروں کی نظر نہیں گئی تھی مثلاً بہادر شاہ ظفر، نظیر اکبرآبادی، سید محمد میر سوز یا شیفتہ، ریاض خیرآبادی کی اردو شاعری اور غالب کی فارسی شاعری پر جس انداز اور جس زاویے سے نیاز فتح پوری نے تنقید لکھی ہے ویسی ان سے پہلے کسی نے نہ لکھی تھی۔ ان کے مقالات "اردو شاعری پر تاریخی تبصرہ" اور "اردو غزل گوئی اور ترقی زبان پر عہد بہ عہد تبصرہ" آج کے قاری کے لیے بھی افادیت اور خیال انگیزی کا کافی سامان اپنے اندر رکھتے ہیں۔

غرض مختصر یہ کہ اردو تنقید کی تاریخ میں نیاز فتح پوری کا نام ایک باذوق تاثراتی وجمالیاتی نقاد کی حیثیت سے ہمیشہ زندہ رہے گا جس نے شعر و ادب کی فنی، ہیئتی اور لسانی صحت پر اصرار کر کے اس سہل نگاری کی طرف آواز اٹھائی جو معنی پرستوں کی طرف سے ظاہر ہو رہی تھی اور جس نے ادبی قدروں میں مقصدیت و عظمت کے شمول کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا تھا۔

ڈاکٹر اے، بی، اشرف

کالی داس گپتا رضاؔ کا رنگِ شاعری

کالی داس گپتا رضاؔ کے کم وبیش نصف درجن مجموعہ ہائے کلام شائع ہوچکے ہیں جن میں سے شعلۂ خاموش، شورشِ پنہاں، شاخِ گل، شعورِ غم اور شعاعِ جاوید قابلِ ذکر ہیں۔ اس وقت میرے پیشِ نظر اُن کے دو مجموعے شعاعِ جاوید اور شعلۂ خاموش ہیں. شعلۂ خاموش ۱۹۶۸ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ یہ مجموعہ نظموں، گیتوں، قطعات، رباعیات، غزلیات اور متفرقات پر مشتمل ہے۔ اس مجموعۂ کلام میں ۱۹۴۲ء سے ۱۹۶۷ء تک کی شعری تخلیقات شامل ہیں۔ شعاعِ جاوید ۱۹۴۳ء سے ۱۹۷۹ء تک لکھی جانے والی رباعیات پر مشتمل ہے جو ۱۹۸۰ء میں طبع ہوا. کالی داس کی شاعری کے بارے میں گوپی چند نارنگ، جسٹس جانن سنگھ اور شکیل بدایونی اظہارِ خیال کرچکے ہیں۔ مجھے یہ مجموعے جناب پروفیسر لطیف الزماں خاں کی ذاتی لائبریری سے دستیاب ہوئے۔ مطالعہ کرنے کے بعد سے تحریک ہوئی کہ میں بھی رضاؔ کے شعری رویّوں پر اظہارِ خیال کروں

عام طور سے تخلیقِ شعر کے بارے میں جو نظریات رائج ہیں ان میں دو نظریے بطورِ خاص معروف و مسلم ہیں۔ ایک نظریہ یہ ہے کہ شاعر تلمیذ الرحمٰن ہوتا ہے [illegible] شعر کہنے پر اسی طرح مجبور ہوتا ہے، جیسا [illegible]

[illegible]e Poet must sing as the bird must sing

اس نظریے کے مطابق شعری تخلیق میں شعور کو دخل نہیں ہوتا۔ شاعری محض [illegible] کی پیداوار ہوتی ہے۔ دوسرا نظریہ شعری تخلیق کو شعور کے ساتھ منسلک [illegible]

حالت دیوانگی یا الہام کی پیداوار نہیں ہوتا بلکہ اس میں شعور کو باقاعدہ دخل نہیں ہوتا ہے۔ کوئی ایک لمحہ اچانک شعر کو وجود میں نہیں لاتا بلکہ تحریک پیدا کرنے والا لمحہ ان تلازمات اور تصورات کے خزانے میں ہلچل مچا کر اُن میں سے شعر کا ہیولیٰ تیار کرتا ہے، جو ماضی کے جذباتی اور ذہنی تجربات کی بدولت پہلے سے موجود ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں میرا اپنا خیال یہ ہے کہ پوری حقیقت نہ یہ ہے نہ وہ بلکہ اس کے بین بین ہے۔ جب تک شاعری کی دیوی عاشق نہ ہو شعر کہنا مشکل ہے اور جب تک شعور کی آمیزش نہ ہو شعر مجذوب کی بڑ یا جذباتی رو کے علاوہ کچھ نہیں۔

کالی داس گپتا رضاؔ پر اُس پری کا سایہ بھی ہے جو تخلیقِ شعر کا باعث بنتی ہے اور اُس شعور کا اثر بھی ہے جو جذبے کو تعقل سے مربوط کر کے "شیریں دیوانگی" کو شعورِ ذات، شعورِ زیست اور COGNITION سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ یہ وہی COGNITION ہے جو اقبال کے نظریۂ عشق کے ساتھ بھی ہم آہنگ ہے اور اس کو اندھی قوت بننے سے محفوظ رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کالی داس گپتا رضاؔ کے یہاں محض رومانوی رویوں کی شاعری نہیں ہے بلکہ عرفانِ ذات اور شعورِ زیست کا رچاؤ بھی ملتا ہے۔ غالباً خارجی سطح پر اس کی ایک وجہ اُن کی سیاحت اور اجنبی منطقوں کی طرف ان کا سفر ہے جس کی بدولت اُن کا ذہنی افق وسیع بھی ہوا اور بلند بھی۔ اور پھر اسی سیاحت کے نتیجے میں پیدا ہونے والی وسیع المشربی۔ گپتا جی مسلکِ انسانیت سے منسلک ہیں۔ ان کے کلام میں کسی ایک عقیدے، ایک مسلک، ایک مذہب کا پرتو یا پرچار نہیں۔ وہ مذہبِ انسانیت سے وابستہ ہیں۔ اس لیے ان کی شاعری میں ایسے مضامین زیادہ ہیں جن کا تعلق پوری انسانیت کے مصائب اور آلام کے ساتھ ہیں۔ وہ ایک روشن ضمیر، روشن خیال اور ترقی پسند نظریات رکھنے والے شاعر ہیں۔ اُن کے یہاں مظلوم اور غریب انسان کی حمایت کا رجحان بالکل واضح اور نمایاں ہے۔ وہ ناانصافی، ظلم اور استحصال کے خلاف آواز بلند کرتے ہوئے ہچکچاتے نہیں۔ ۱۹۴۳ء کی ایک نظم "میں" کا یہ بند ملاحظہ فرمائیے۔

ڈاکٹر اے' بی' اشرف

کالی داس گپتا رضاؔ کا رنگِ شاعری

کالی داس گپتا رضاؔ کے کم و بیش نصف درجن مجموعہ ہائے کلام شائع ہو چکے ہیں جن میں سے شعلۂ خاموش' شورشِ پنہاں' شاخِ گل' شعورِ غم اور شارعِ جاوید قابلِ ذکر ہیں۔ اس وقت میرے پیشِ نظر اُن کے دو مجموعے شارعِ جاوید اور شعلۂ خاموش ہیں۔ شعلۂ خاموش ۱۹۶۸ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ یہ مجموعہ نظموں' گیتوں' قطعات' رباعیات' غزلیات اور متفرقات پر مشتمل ہے۔ اس مجموعۂ کلام میں ۱۹۴۲ء سے ۱۹۶۷ء تک کی شعری تخلیقات شامل ہیں۔ شارعِ جاوید ۱۹۴۲ء سے ۱۹۷۹ء تک لکھی جانے والی رباعیات پر مشتمل ہے جو ۱۹۸۰ء میں طبع ہوا۔ کالی داس کی شاعری کے بارے میں گوپی چند نارنگ' جسٹس جانن سنگھ اور شکیل بدایونی اظہارِ خیال کر چکے ہیں۔ مجھے یہ مجموعے جناب پروفیسر لطیف الزماں خاں کی ذاتی لائبریری سے دستیاب ہوئے۔ مطالعہ کرنے کے بعد سے تحریک ہوئی کہ میں بھی رضاؔ کے شعری رویوں پر اظہارِ خیال کروں۔

عام طور سے تحقیقِ شعر کے بارے میں جو نظریات رائج ہیں ان میں دو نظریے بطور خاص معروف اور اہم ہیں۔ ایک نظریہ یہ ہے کہ شاعر تلمیذ الرحمٰن ہوتا ہے۔ اس پر شعر و سخن کی دیوی عاشق ہوتی ہے۔ اور وہ شعر کہنے پر اس طرح مجبور ہوتا ہے، جس طرح پرندہ گانے پر

"The Poet must sing as the bird must sing."

اس نظریے کے مطابق شعر کی تخلیق میں شعور کو دخل نہیں ہوتا۔ شاعری محض وشریں دیوانگی کی پیداوار ہوتی ہے۔ دوسرا نظریہ شعر کی تخلیق کو شعور کے ساتھ منسلک جانتا ہے۔ یعنی

حالت دیوانگی یا الہام کی پیداوار نہیں ہوتا بلکہ اس میں شعور کو باقاعدہ دخل نہیں ہوتا ہے کوئی ایک لمحہ اچانک شعر کو وجود میں نہیں لاتا بلکہ تحریک پیدا کرنے والا لمحہ ان تلازمات اور تصوّرات کے خزانے میں ہلچل مچا کر اُن میں سے شعر کا ہیولیٰ تیار کرتا ہے، جو ماضی کے جذباتی اور ذہنی تجربات کی بدولت پہلے سے موجود ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں میرا اپنا خیال یہ ہے کہ پوری حقیقت نہ یہ ہے نہ وہ بلکہ اس کے بین بین ہے۔ جب تک شاعری کی دیوی عاشق نہ ہو شعر کہنا مشکل ہے اور جب تک شعور کی آمیزش نہ ہو شعر مجذوب کی بڑ یا جذباتی رو کے علاوہ کچھ نہیں۔

کالی داس گپتا رضاؔ پر اُس پری کا سایہ بھی ہے جو تخلیقِ شعر کا باعث بنتی ہے اور اُس شعور کا اثر بھی ہے جو جذبے کو تعقل سے مربوط کر کے "شیریں دیوانگی" کو شعورِ ذات، شعورِ زیست اور COGNITION سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ یہ وہی COGNITION ہے جو اقبال کے نظریۂ عشق کے ساتھ بھی ہم آہنگ ہے اور اس کو اندھی قوت بننے سے محفوظ رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کالی داس گپتا رضاؔ کے یہاں محض رومانوی رویوں کی شاعری نہیں ہے بلکہ عرفانِ ذات اور شعورِ زیست کا رچاؤ بھی ملتا ہے۔ غالباً خارجی سطح پر اس کی ایک وجہ اُن کی سیاحت اور اجنبی منطقوں کی طرف ان کا سفر ہے جس کی بدولت اُن کا ذہنی افق وسیع بھی ہوا اور بلند بھی۔ اور پھر اسی سیاحت کے نتیجے میں پیدا ہونے والی وسیع المشربی۔ گپتا جی مسلکِ انسانیت سے منسلک ہیں۔ ان کے کلام میں کسی ایک عقیدے، ایک مسلک، ایک مذہب کا پرتو یا پرچار نہیں۔ وہ مذہبِ انسانیت سے وابستہ ہیں۔ اس لیے ان کی شاعری میں ایسے مضامین زیادہ ہیں جن کا تعلق پوری انسانیت کے مصائب اور آلام کے ساتھ ہیں۔ وہ ایک روشن ضمیر، روشن خیال اور ترقی پسند نظریات رکھنے والے شاعر ہیں۔ اُن کے یہاں مظلوم اور غریب انسان کی حمایت کا رجحان بالکل واضح اور نمایاں ہے۔ وہ ناانصافی، ظلم اور استحصال کے خلاف آواز بلند کرتے ہوئے ہچکچاتے نہیں۔ ۱۹۴۳ء کی ایک نظم "میں" کا یہ بند ملاحظہ فرمائیے۔

میں وہ ہوں جو غیروں کی حکومت سے ہے منکر
میں وہ ہوں جو اربابِ رعونت سے ہے منکر
میں وہ ہوں جو بیداد کی قوت سے ہے منکر
میں وہ ہوں جو انصاف کی ذلت سے ہے منکر
میں اپنوں ہی سے برسرِ پیکار نہیں ہوں
(شعلۂ خاموش ص۵۲)

۱۹۴۶ء میں لکھی گئی ایک چھوٹی سی نظم "رفیقو اٹھو" میں یہ جذبہ دیکھئے۔

رفیقو اٹھو، غم و رنج کو فنا کر دو
اُمید و بیم کا نقارہ بے صدا کر دو
لگا کے آگ سراپردۂ جہالت میں
وطن سے دور بہت دور ہر بلا کر دو
اُتار پھینکو روایت کا بوجھ کندھوں سے
سبک روی سے زمانے کو آشنا کر دو
شہید جو ہوئے آزادیٔ وطن کے لئے
تم ان کی خاک کو پوجا سے دیوتا کر دو (شعلۂ خاموش ص۵۵)

"محنت کشوں سے خطاب" میں تبدیلی سے کتنے خواب دکھائی دیتے ہیں۔

آؤ مظلومو! بدل ڈالیں زمین و آسماں
آؤ بے بنیاد کر دیں عیش و عشرت کا مکاں
بادِ بیداری میں لہرانے لگے اپنا نشاں
پردۂ ظاہر پہ لائیں جو ہے محنت میں نہاں
اے رفیقو مل کر دکھائیں جلوۂ مستور ہم
آؤ ذلت کی فضا کر دیں جہاں سے دور ہم
(شعلۂ خاموش ص۵۸)

'عروسِ وقت تو ہے منتظر حجاب نہ کر" میں یہ آواز یوں اُبھرتی ہے۔

اب اٹھ کہ تجھ کو اوروں کو بھی جگانا ہے
وفا و عشق کا ساغر انہیں پلانا ہے
نہا پسینے میں پھر خون میں نہانا ہے
حریم قوم میں دل کا دیا جلانا ہے
خوشی سے بیڑا اٹھا غم کا اکتساب نہ کر

(شعلۂ خاموش ص۶۰)

ایک رکشا کھینچنے والے کو یہ شعور دینا رضا ہی کا کام ہے۔

تجھے میں جانوں گا اس وقت جب تری ہمت
سرِ رعونت و بیداد کو کچل دے گی
کرے گی اونچا زمانے میں پرچم انصاف
ستم گری کے ہر آئین کو بدل دے گی

(شعلۂ خاموش ص۶۵)

انسان دوستی کا جذبہ کالی داس گپتا رضاؔ کے یہاں محبت کے آدرش کی پیداوار ہے۔ رضاؔ محبت کا پجاری ہے۔ وہ اس جذبے کو ذات کے خمیر میں گوندھ کر ایسے تمام انسانوں تک پہنچانا چاہتا ہے۔ اس محبت کے سو رنگ ہیں۔ اس میں وسعت ہے۔ وطن کی محبت اس میں سب سے نمایاں ہے۔ وطن کی محبت کا جذبہ انسان کی سرشت میں شامل ہے لیکن اس کا ذائقہ اور زیادہ میٹھا لگنے لگتا ہے جب انسان اپنے وطن سے دُور ہو۔ کالی داس گپتا رضاؔ کو برس ہا برس وطن سے دور رہنا پڑا۔ اس لئے وطن کی محبت نے ان کے دل میں محبوبہ کی محبت کا سا درد اور مٹھاس پیدا کردی۔ بے شمار نظموں میں اس درد کی ٹیس کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس درد نے غالباً ان کے یہاں محبت کا ایک وسیع اور زیادہ گہرا رنگ پیدا کیا ہے۔ اِس محبت میں ایثار، قربانی، خدمت اور عظمت کے نقوش نمایاں ہیں۔ کبھی یہ محبت اپنے ہم وطن کو ظلم و ستم کے خلاف لڑنے کی جرأت اور ہمت سے

خلقت کے دل میں گھر کرنے، زور سے جور کو مٹانے اور ظلمتِ یاس کو انورِ مسرت میں بد
طرف مائل کرتی ہے تو کبھی لکشمی بائی (رانی جھانسی) کی جرأت، بہادری اور عظمت کے
گیت میں ڈھل جاتی ہے۔ کبھی یہ بے گناہ طلبہ پر لاٹھی چارج ہوتے دیکھ کر تڑپ اٹھتی ہے۔
کبھی ہم وطن رکشا کھینچنے والے کے دُکھ پر احتجاج کرتی نظر آتی ہے۔ یہاں محبت کا کوئی ایک
نہیں بلکہ جیسا پہلے کہا جا چکا ہے سو رنگ ہیں۔ عام طور پر عشق جس گھر سے سر اٹھاتا ہے
کو بٹھا کے چھوڑتا ہے۔ لیکن گیتا رضا کے لئے یہ عشق زندگی کا پیغام ہے ع

عشق وہ شے کہ سکھایا مجھے جینا جس نے

عشق و محبت کے روایتی مضامین بھی رضا کی غزلوں میں موجود ہیں لیکن ایسے اشعا
کلاسیکی رنگ موجود ہے۔ ایسے اشعار ہمارے ذوق تغزل اور شعور شعری کا ناگزیر حصہ
چکے ہیں۔ ان مضامین کے بغیر غزل کا رنگ پھیکا پھیکا سا لگتا ہے۔ کچھ اشعار ملاحظہ فر

آج پھر لطفِ ملاقات کی تنہائی میں نے
آج پھر اُن کی جفاؤں نے مجھے یاد کیا

نوازش نہیں یہ تو پھر اور کیا ہے
تمہارا ہمارے تصوّر میں آنا

وصالِ دوست سے آگے کوئی منزل نہیں رہتی
اب اسے عمرِ رواں میرے ٹھہرنے کا مقام آیا

میری خدمت کا خیال آتے ہی
سرِ مغرور جھکا تو ہو گا

میری نگاہِ شوق سے پا کرو تم پیارِ حسن
تم مجھ سے رُوٹھ جاؤ گے ایسا گماں نہ تھا

پھیکا جو پڑ گیا ہے جمالِ آفتاب کا
گوشہ اُٹھا ہے آنے پہ کس کی نقاب کا

کبھی دیتا نہیں جو ساتھ میری آرزوں کا
تعجب ہے کہ مرتا ہوں اُس اک دشمنِ جاں پر

تنگ آ کر میرے قصّے سے وہ یہ کہنے لگے
سلسلہ بے ربط ہے طرزِ ادا کچھ بھی نہیں

غرورِ حسن سنا تھا مگر نہ اس حد تک
کہ خاص کی بھی خطا ہو تو قتلِ عام کریں

خوشامد سے اگر مطلب نہیں تو آپ فرمائیں
بُرا لگتا ہے کیوں جب بات ہم دل کی سناتے ہیں

(شعلۂ خاموش حصہ غزلیات)

میں نے کہا ہے کہ گیتا رضا کے یہاں شعورِ ذات اور شعورِ زیست کا توازن ملتا ہے۔ وہ ذات سے کائنات کی طرف بڑھتے ہیں۔ ذاتی جذبات سے انسانی اور کائناتی جذبوں کی تفہیم کرتے ہیں اور پھر اس شعور کو پڑھنے والوں میں بانٹتے ہیں۔ ان جذبوں میں دردمندی، خلوص، محبت، ہمدردی اور ہمت و جرأت مندی کے ساتھ زندگی کرنے کا حوصلہ شامل ہے۔ یہ سب کچھ رضا کی شخصیت کا عرفان معلوم ہوتا ہے۔ ذات کے گیان نے اُن کی خودی کو

روشن کرکے رموزِ بے خودی سے آشنا کردیا ہے۔ اُن کی شاعری خیالی باتوں کا مجموعہ نہیں ہے۔ گیان دھیان اور مقصد کے ساتھ زندگی گذارنے کا منشور ہے۔ لیکن یہ گیان دھیان خشک ملائیت یا برہمنیت سے مماثل نہیں بلکہ صوفیانہ مسلک اور مزاج کے ہم رنگ ہے۔ اِس گیان دھیان کے لیے ورڈزورتھ کی طرح فطرت کی طرف مراجعت ضروری ہے شاعری میں صرف شعور کی لپک یا پند و نصیحت کا سیلِ بے پایاں اُمڈا ہوا ہو تو دلچسپی کا کم ہونا فطری بات ہے۔ شاعری میں رومانوئیت کی چاشنی تحیر' اسرار اور ماورائیت کے ساتھ ساتھ ادراکِ حقیقت کی حدود کو پھیلا دیتی ہے۔ رضا کے یہاں رومانوئیت کا رنگ اُس شاعری میں ملتا ہے جس میں فطرت کی عکاسی کی گئی ہے۔ یہ فطرت کی عکاسی محض فوٹو گرافر کی طرح نہیں کی بلکہ اُس میں مصوّر کا تخلیقی شعور کام کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ انسانی جذبوں کو فطرت کے ساتھ ہم آہنگ کرکے اُس میں زیادہ گہرائی پیدا کی گئی ہے۔ چند مثالیں دیکھئے۔

رنگین شفق، شوق کو بھڑکاتی ہے
شام آتشِ خنداں سے بھڑی جاتی ہے
ہنستا ہے سماں، کھلتے ہیں تارے ہر سُو
روتا ہے کوئی، رات چڑھی آتی ہے

(شعاعِ جاوید ص۷۶)

پت جھڑ نے جو کوُچ ناگہاں بول دیا
پژمردگیِ زیست میں رس گھول دیا
مُنہ بند تھا مدّت سے اور اب گلشن نے
وہ راگ الاپے ہیں کہ جی کھول دیا

(شعاعِ جاوید ص۲۵)

ہر سُو ہے رواں دواں روپہلا دریا
پُرنور، خیابار، مصفا دریا

دل کیسا بہا جاتا ہے خنداں خنداں
یہ رات ہے پونم کی کہ ہنستا دریا

(شعاعِ جاوید ص۹۲)

گلزارِ خزاں دیدہ کی توقیر کہاں
برباد و تہی دست کی دنیا نالاں
ہر پتّے کے لب پر ہے کہانی غم کی
ہر پھول کی پلکوں پہ ہیں آنسو لرزاں

(شعاعِ جاوید ص۸۲)

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے رضاؔ کی ایسی شاعری کے بارے میں بہت اچھی بات کہی ہے۔ لکھتے ہیں۔

"بیابانِ درد کے سفر میں اگر کہیں سُکھ کا سایہ ہے تو فطرت کی آغوش میں۔ معلوم ہوتا ہے رضا کو اس حقیقت کا شدید احساس ہے۔ بعض رباعیاں اِسی تاثر کا پتہ دیتی ہیں، ان میں کہیں صبح کی کیفیت ہے کہیں شام کی، کہیں موسموں کا بیان ہے اور کہیں اماوس کے اندھیرے یا پونم کی چاندنی کا اور حق بات یہ ہے کہ ہر جگہ فطرت ربط کا احساس زندہ ہے۔"

(شعاعِ جاوید ص۱۸)

یہ اشعار ملاحظہ فرمایئے جو اِس بات کا ثبوت ہیں کہ رضاؔ کے یہاں فطرت گونگی بہری نہیں ہے۔ انسانی جذبوں کے ساتھ ہم رنگ بھی ہے ہم آہنگ بھی۔

دید کے قابل لیک نزاشا[۱]   داد کے قابل ذوقِ تماشا

---

[۱] کینیا کی مشہور جھیل کا نام۔

آبِ معطر ہوش کا قاتل   خمرِ مقطر مستیٔ کامل
دھوپ میں پانی جام منور   سبزۂ ساحل ارض مسعور
آبِ صفا پر دھندلا سفینہ   مثالِ رُخِ بے داغ حسینہ
اس کا نظارہ سحرِ مسلّم   مرہم کامل، خندۂ پیہم

(نظم ایک نوا شا سے اقتباس شعلۂ خاموش ص۱۰۵)

نظم "صحرا" کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

ہے پُر سکوت کتنا یہ ریت کا سمندر
سو شورشیں نچھاور ایک اس کی خامشی پر
بھولا ہوا مسافر دیتا ہے جب دہائی
اُٹھتے ہیں سو بگولے کرتے ہیں رہنمائی
اس سرزمیں پہ آکے مفقود ہو گیا غم
اس خطۂ زمیں پر روتی نہیں ہے شبنم
ہر ایک کی زباں پر صحرا ہے نام اس کا
لیکن ہے درحقیقت یہ مفلسوں کی دنیا

(شعلۂ خاموش ص۸۵، ۸۶)

"باغ و داغ" میں فطرت کے حوالے سے زندگی کے تضادات دیکھیئے۔

اِدھر کمالِ بشر کی نشانیاں ظاہر
اُدھر نگاہ بشر کے کمال سے بیزار
اِدھر گلاب کے پھولوں پہ گیت بھنورے کے
اُدھر ہیں ٹوٹے ہوئے سازِ زندگی کے تار
قدم قدم پر اِدھر پھول پیشوائی کو
اُدھر اُلجھنے کو دامن سے بیقرار ہیں خار

روش روش پہ اِدھر مخملی بچھونے ہیں
اُدھر یہ حال کہ جیسے ہو کوئی ماتم درد
اِدھر ہے، ابر بہاری چمن کا رکھوالا
اُدھر سموم ریاست کی مالک و مختار

(اقتباس شعلۂ خاموش ص۸۹)

رضا کے گیتوں میں فطرت کی عکاسی نے رنگ بکھیرا اور رس گھولا ہے۔

چاند نکل آیا ہے کب کا کالی کالی بدلی سے
چاند سا مکھڑا کب نکلے گا کالی کالی بدلی سے
شیتل شیتل کرنوں سے یہ جیون کب چمکاؤ گے۔ کب آؤ گے۔۔
آنگن کی پھلواڑی پر اب کچھ نہیں ہے رنگ نہ رُوپ
تپتے سُورج کی کرنوں میں پھیکی پھیکی سی ہے دھوپ
بو او رونق رنگ بھون کی تم واپس کب لاؤ گے۔ کب آؤ گے۔

(شعلۂ خاموش ص۱۳۸)

مالی جاگا بگیا جاگی ہر پنچھی نے لی انگڑائی
سارے گلشن نے منہ دھویا شبنم گنگا جل بھر لائی
تو بھی اُٹھ کے جگا دے جگ کو اچھے بُرے کو نہ رو پگلے
بھور بھئی اٹھنے کا سماں ہے سو کے نہ جیون کھو پگلے
وہ چمکی سورج کی لالی اندھیارے کو ہے یہ گالی
پتا پتا ڈالی ڈالی سب نے جگہ گلشن میں سنبھالی
تو بھی اٹھ اب سو کر یوں دنیا میں پاپ نہ بو پگلے
بھور بھئی اٹھنے کا سماں ہے سو کے نہ جیون کھو پگلے

(شعلۂ خاموش ص۱۴۳)

حُبِ وطن، حُبِ فطرت اور حُبِ انسان کے علاوہ حریت پسندی، انصاف وامن،

اقتصادی اور معاشرتی ناہمواری، متنوع انسانی رویوں کے موضوعات پر بھی اشعار موجود ہیں۔ کلاسیکل شعراء میں نظیر اکبر آبادی اور جدید شعراء میں اقبال کے اثرات واضح طور پر رضاؔ کے یہاں دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے نعتیہ کلام، سلام اور مرثیے پڑھنے کے بعد یہ احساس تک نہیں ہوتا کہ ان کا شاعر مسلمان نہیں ہے۔

کالی داس گپتا رضاؔ کی شاعری میں جدید تر شاعری کے نامانوس ذائقے نہ سہی۔ ان کے یہاں شعری ابہام، بے ہنگم ایمجری اور ناقابلِ فہم علامتوں کی مثالیں مفقود سہی۔ مانوس کلاسیکل شاعری، پختہ اور استادانہ رنگ اور روایتی شاعری کا رچاؤ ضرور ملتا ہے۔

مرزا حامد بیگ

قصصِ ہند کا قضیّہ

'قصصِ ہند' سے متعلق ہمارے ہاں عام طور پر دو غلط فہمیاں جڑ پکڑ گئی ہیں مثلاً

(۱) یہ کاملاً محمد حسین آزاد کی تصنیف ہے۔

(۲) 'قصصِ ہند' تاریخ کی مستند کتاب ہے اور اسے تاریخ سے متعلق معلومات کا ماخذ بنایا جا سکتا ہے۔

ان غلط فہمیوں کا ازالہ اس لئے بھی ضروری ہے کہ ٹیکسٹ بک بورڈ نے گیارہویں اور بارہویں جماعتوں کے لئے "اورنگ زیب کی فوجی تیاریاں" کے عنوان سے ایک ٹکڑا کسی قدر قطع و برید کے ساتھ "قصصِ ہند" سے لے کر شاملِ نصاب کیا ہے اور طلبہ و طالبات کے اذہان میں الجھاوے بڑھتے چلے جاتے ہیں۔ اس ضمن میں پہلی وضاحت تو یہ کہ 'قصصِ ہند' تین الگ الگ جلدوں میں ہے جسے محمد حسین آزاد نے پیارے لال آشوب (پ۔۱۸۳۸ء) کے ساتھ مل کر مرتب کیا' اور دوسری یہ کہ "قصصِ ہند" کو مستقل تاریخ کی کتاب تصور کرنا سراسر غلط فہمی پر مبنی ہے۔

'قصصِ ہند' کی ابتدائی دو جلدیں دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ یہ کام ہندوستانی تاریخ کو ایک تسلسل میں پیش نہیں کرتا۔ پیارے لال آشوب اور محمد حسین آزاد نے صرف اُن حکمرانوں کے عہدِ حکومت کو چن لیا ہے جن کے ادوار سے متعلق داستان سرائی ممکن تھی۔

ڈاکٹر محمد اسلم فرخی 'قصصِ ہند' مطبوعہ اُردو اکیڈمی سندھ ۱۹۶۱ء کے دیباچہ

یں لکھتے ہیں۔

"۱۸۶۸ء میں ناظم تعلیمات پنجاب کی جانب سے ایک اعلان شائع ہوا کہ ۳۱ مارچ ۱۸۶۹ء کو اردو کی تصانیف کا مقابلہ عمل میں آئے گا۔ کتب مقابلہ کے لیئے چار موضوع تجویز کیئے گئے تھے۔ عام اصول صرف و نحو، فارسی صرف و نحو تاریخِ ہند سے کہانیاں جن میں اہم واقعات و اشخاص کے تفصیلی حالات ہوں اور اقلیدس کے ایک تقصہ کا ترجمہ"

(صفحہ ۷ سے اقتباس)

گو ڈاکٹر اسلم فرخی صاحب نے یہ نہیں لکھا کہ محولہ بالا اعلان کب اور کہاں کیا گیا، لیکن اس سے یہ وضاحت بخوبی ہو جاتی ہے کہ "قصصِ ہند "تاریخ ہند سے متعلق کہانیوں اور اہم واقعات و اشخاص کے تفصیلی حالات سے متعلق لکھی جانے والی نصابی کتب میں سے ایک تھی۔

'قصصِ ہند' (حصہ اوّل) پیارے لال آشوب کی مرتب کردہ تھی۔ اس کا پہلا ایڈیشن کہیں دیکھنے کو نہیں ملتا البتہ پنجاب گورنمنٹ گزٹ مورخہ ۱۲ ستمبر ۱۸۷۲ء میں قابلِ فروخت مطبوعہ کتب کی فہرست میں 'قصصِ ہند حصہ اول و دوم دونوں درج' تھیں۔ سو پتہ چلا کہ قصصِ ہند (حصہ اوّل و دوم) پہلے پہل ۱۸۷۲ء میں شائع ہوئیں۔

قصصِ ہند (حصہ اوّل) کا آٹھواں ایڈیشن ۱۸۷۷ء میں شائع ہوا تھا، اس کے صفحات کی تعداد ۶۰ ہے اور قیمت ۲ آنے ۶ پائی درج ہے۔ یہ کتاب پانچ ہزار کی تعداد میں لاہور کے سرکاری مطبع سے شائع ہوئی۔ یہ کتاب دیسی زبانوں کے مدارس کی چوتھی جماعت کے لیے تھی۔ سرورق کی عبارت درج ذیل ہے۔

"قصصِ ہند

حصہ اوّل

لہ۔ "اردو نصاب" لائبریری مؤلفین: ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، بشیر احمد صدیقی و مسز سعیدہ خوندکار

مرتبہ پیارے لال کیوریٹر سنٹرل بک ڈپو پنجاب
حسب الحکم میجر ہالرائڈ صاحب بہادر ڈائرکٹر مدراس ممالک پنجاب وغیرہ
لاہور کے سرکاری مطبع میں ماسٹر پیارے لال کیوریٹر کے اہتمام سے چھپی "

اس کتاب کی ابتداء میں قدیم ہندوستان کے حکمرانوں کے سرسری تذکرے کے ساتھ رام چندر جی، کورو، پانڈو اور سکندرِ اعظم یونانی کا نسبتاً تفصیلی ذکر ملتا ہے۔

'قصصِ ہند' (حصہ دوم) محمد حسین آزاد کی تصنیف مرتب کردہ ہے جو ۱۸۶۹ء میں مکمل ہوئی اور پہلی بار ۱۸۷۲ء میں شائع ہوئی۔ سرورق کی عبارت درجِ ذیل ہے:

"قصصِ ہند
حصہ دوم
پنجاب کے سررشتۂ تعلیم میں تالیف ہوکر لاہور کے سرکاری مطبع میں چھاپا گیا۔
۱۸۷۲ء
اس سررشتہ کی بے اجازت کوئی نہ چھاپے
تعداد جلد .. لم ا
شروع ۲۵ دسمبر سنہ ۱۸۷۱ء۔ ختم ۲۵ جولائی سنہ ۱۸۷۲ء"

واضح رہے کہ اپنی اولین اشاعت میں یہ کتاب ۱۸۸ صفحات پر مشتمل تھی۔

۱۸۷۲ء اور ۱۸۷۳ء کی دو ابتدائی طباعتوں پر مصنّف (محمد حسین آزاد) کا نام تک درج نہیں۔ اس دوسری جلد کی اشاعت پر "انڈین میل" مورخہ ۳ فروری ۱۸۷۳ء میں اس پر تبصرہ شائع کیا گیا، جس کی بنیاد پر گارساں دتاسی نے اپنے مقالہ ۱۸۷۳ء میں لکھا:

"لاہور کالج کے مولوی محمد حسین آزاد نے محکمۂ تعلیمات پنجاب کی سرپرستی میں قصص ہند کا دوسرا حصہ پیش کیا ہے، جس میں اہم ترین تاریخی شخصیتوں کے حالات حکایات کے طور پر بیان کئے ہیں اور شستہ پیرائے میں سچی اور بہت اچھی اُردو میں قلمبند کئے ہیں۔"

(ترجمہ: عزیز احمد مطبوعہ: انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۱ء سے اقتباس)

واضح رہے کہ "قصص ہند" (حصہ دوم) کے دسویں ایڈیشن (مطبوعہ: ۱۸۷۸ء) کے سرورق پر پہلی بار محمد حسین آزاد کا نام بطور مرتب شائع ہوا۔ عبارت درج ذیل ہے:

"قصص ہند

حصہ دوم

مرتبہ مولوی محمد حسین صاحب پروفیسر عربی لاہور کالج
حسب الحکم جناب میجر ہالرائڈ صاحب بہادر ڈائرکٹر مدراس ممالک
پنجاب وغیرہ لاہور کے سرکاری مطبع میں ماسٹر پیارے لال آشوب کیوریٹر
کے اہتمام سے چھپی

۱۸۷۸ء

اس سررشتہ کی بے اجازت کوئی نہ چھاپے
دفعہ ۹ تعداد جلد ۱۰۰۰ قیمت ۸ آنے"

اس اشاعت کے صفحات کی تعداد ۱۳۶ ہے۔

قصص ہند (حصہ دوم) میں محمد حسین آزاد نے ہندوستانی تاریخ کی بڑی زقندوں کو مختلف عنوان قائم کرکے مربوط کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس میں غزنوی دور سے مغلیہ عہد تک کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کولا دیوی پدمنی، خضر خاں اور دیول دیوی شاہجہاں کے مہتابی جشن اور تخت طاؤس کا احوال خوب تر ہے۔ آخر آخر میں آزاد نے بابا گرونانک صاحب کا ذکر کیا ہے۔

قصص ہند (حصہ سوم) پہلی بار ۲ راکتوبر ۱۸۷۵ء میں شائع ہوئی۔ یہ کتاب ہندوستان پر برطانوی راج سے متعلق ہے۔ قصص ہند کے اس آخری حصہ کو محمد حسین آزاد یا پیارے لال آشوب کی تصنیف سمجھنا قطعاً غلط ہے۔ یہ حصہ انگریزی سے چنیدہ تاریخی کتب کے تراجم پر مبنی ہے۔ اس حصے کی ترتیب میں سررشتۂ تعلیم کے مترجمین نے حصہ لیا البتہ اس حصے کی طباعت ماسٹر پیارے لال کے اہتمام سے ہوئی۔ سرورق کی عبارت درج ذیل ہے۔

" مرتبہ مترجمان سررشتۂ تعلیم پنجاب
حسب الحکم جناب میجر ہالرائڈ صاحب بہادر ڈائرکٹر مدراس ممالک پنجاب وغیرہ
لاہور کے سرکاری مطبع میں ماسٹر پیارے لال کیوریٹر کے اہتمام سے چھپا
۱۸۷۵ء

اس سررشتہ کی بے اجازت کوئی نہ چھاپے
دفعہ ۱ تعداد ۲۸۰۰ قیمت ۹ آنے

یہ کتاب کل ۲۰۹ صفحات پر مشتمل ہے۔ کتاب کے اندر کوئی پیش لفظ، مقدمہ یا پس لفظ شاملِ اشاعت نہیں کیا گیا جس سے یہ وضاحت نہیں ہوتی کہ اس حصّے کے مرتب پیارے لال آشوب ہیں۔

مختصراً :

پیارے لال آشوب (مرتب: قصص ہند حصہ اوّل) اور محمد حسین آزاد (مرتب حصہ دوم) قصصِ ہند کے مصنفین نہیں مرتبین ہیں۔ مرتب اور مصنف کا فرق واضح ہے۔ جب کہ حصہ سوم سراسر انگریزی سے ماخوذ و ترجمہ ہے۔

اب یہ جاننے کی ضرورت ہے کہ پیارے لال آشوب، محمد حسن آزاد اور مترجمان سررشتۂ تعلیم پنجاب کے اصل ماخذ کیا تھے؟

قصصِ ہند — جیسا کہ اس کے نام سے بھی ظاہر ہے، تاریخ ہند سے متعلق کہانیوں اور اہم واقعات و اشخاص کے حالات سے متعلق کتاب ہے۔ پیارے لال آشوب، محمد حسین آزاد کی مرتب کردہ ابتدائی دو جلدوں میں ہر دو انشا پردازوں کا اسلوبِ خاص اپنی پہچان کرواتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ اصل متن کی پہلے سے موجودگی کے باعث انہیں مرتبین لکھا اور کہا گیا۔ جب کہ ان حالات و واقعات کو لکھتے وقت اور شخصی حوالوں سے خاکہ نگاری کرتے ہوئے پیارے لال آشوب اور محمد حسین آزاد نے اس کام کو تخلیق کا درجہ دلا دیا۔

جہاں تک قصصِ ہند کے اصل مآخذ کی چھان پھٹک کا معاملہ ہے تو ہمیں یہ

دیکھنا ہوگا کہ ۱۸۷۲ء تک کون کون سی ایسی تصانیف منظرِ عام پر آچکی تھیں، جن میں قدیم ہندوستان کے اہم واقعات اور اہم شخصیتوں کو موضوع بنایا گیا؟ نیز یہ کہ اُن تحریروں (اصل متن) کے چناؤ میں آشوب اور آزاد کہاں تک انگریز پالیسی کے پابند تھے؟

محمد حسین آزاد نے حصۂ دوم میں "محی الدین اورنگ زیب کی عالمگیری" کا عنوان قائم کرکے اورنگ زیب عالمگیر کی سیاسی حکمتِ عملی اور مذہبی معاملات کو موضوع بحث بنایا ہے۔ ان دس صفحات میں محمد حسین آزاد لی اورنگ زیب عالمگیر سے متعلق اپروچ اپنے زمانے سے ہی کیا آج کے عام تاثر سے بھی یکسر مختلف اور انوکھی ہے۔ مثال کے طور پر ہماری گیارہویں اور بارہویں جماعت کی نصابی کتاب کے لئے "اورنگ زیب کی فوجی تیاریاں" کے عنوان سے جو عبارت چُنی گئی ہے، اُس کا آغاز ہی اورنگ زیب عالمگیر کو "شہنشاہ ہوس پناہ" لکھنے سے ہوتا ہے (اس ضمن میں دیکھئے: مجلس ترقیٔ ادب لاہور کی شائع کردہ "قصص ہند" کا صفحہ ۱۳۰ سطر ۱۸)

بہت ممکن ہے کہ اس تاثر میں مولانا محمد حسین آزاد کے فقۂ جعفریہ سے متعلق ہونے کو بھی دخل ہو، لیکن محققین کا یہ فرض بنتا ہے کہ وہ اُن کتب و رسائل یا تراجم کا جائزہ لیں جو اورنگ زیب عالمگیر سے متعلق ۱۸۷۲ء سے پہلے چھپ کر سامنے آچکے تھے۔ مثال کے طور پر دکن سے متعلق اورنگ زیب کی فوج کشی کے سلسلے میں انہوں نے "سیر المتاخرین" از خافی خان کو بنیاد بنایا ہے۔ خافی خان نے دکن پر چڑھائی کا ذکر من وعن اسی طرح کیا ہے۔ متن کا تقابلی مطالعہ میری اس بات کی شہادت دے گا۔

اسی طرح کیا یہ کہنا درست ہوگا کہ "شہنشاہ ہوس پناہ" والی بات کی بنیاد مشہور اطالوی سیاح نکولائی مانوچی (وفات: ۱۷۱۷ء) کے سفر نامہ پر رکھی گئی؟

مانوچی ۱۶۵۶ء میں ہندوستان آیا تھا اور اُس نے روزنامچہ کے انداز میں مغلیہ عہد کے معاشرتی، درباری اور محلاتی ماحول سے متعلق سفر نامہ تحریر کیا تھا۔ جو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اورنگ زیب کی شخصیت کشی کا سب سے بڑا حوالہ بن گیا۔ واضح رہے کہ اس سفر نامے کا قدیم ترین ترجمہ "فسانۂ سلطنتِ مغلیہ" کے نام

سے سید مظفر علی خاں نے کیا تھا۔ یہ ترجمہ ۲۷۶ صفحات پر مشتمل تھا جو آگرہ اخبار اودھ کے اشاعتی ادارے نے شائع کیا۔

اس میں شک نہیں کہ محمد حسین آزاد کی مرصع نثر ہمیشہ سے ناقابلِ تقلید رہی ہے لیکن ہمارے موضوع سے متعلق چند باتیں اس باب میں بھی توجہ طلب ہیں مثلاً یہ کہ محمد حسین آزاد کے اس زورِ بیان میں بہت سی چیزیں رجب علی بیگ سرور کی 'فسانۂ عجائب' سے مستعار ہیں۔

اس ضمن میں فسانۂ عجائب' کے باب بعنوان: 'عزمِ جانِ عالم زرنگار سے سوئے وطن تیاری سامان رخصت انجمن آرا کا عزیز و اقربا سے فرقت اور پہونچنا ملکہ پاس، پھر نکاح کرنا' اور قصص ہند (حصہ دوم) کے باب بعنوان 'عالمگیر کا لشکر دکن پر جاتا ہے'، کا تقابلی مطالعہ دلچسپ حقائق سامنے لاتا ہے۔ مثلاً یہ کہ آزاد نے عالمگیری لشکر کی تفصیلات لکھتے ہوئے رجب علی بیگ سرور کے جلوس کے منظر کو بنیاد بنایا اور بعض پورے کے پورے ٹکڑے اُچک لیے۔ اس سرقہ یا اُدھار کی تفصیل درجِ ذیل ہے۔

" بارہ ہزار ہاتھی سواری کا دعماری کا ——— طلائی نقرئی زنجیریں کھنکتیں جھولیں زربفت کی نئے نئے رستے کلابتوں کے، ہیکلیں جڑاؤ مُغرّق ——— جوڑیدار پگڑیاں باندھے کمریں پیش قبض یا کٹار ہاتھوں میں گجباگ ——— ایک چرکٹا سنڈا، ہاتھ میں ڈنڈا، دو برچھی والے ——— پھر کئی لاکھ سواروں کے پَرے ——— لوہے کے دریا میں ڈوبے ——— کمر میں قرولی یا کٹار ——— مونچھوں پر تاؤ دیتے ——— پھر ہزار بارہ سو سانڈنی سوار خوش رفتار ——— سرخ پگڑیاں سر پر، آبی بانات کے پاجامے پالنوں میں، ہتھیار لگائے مہاریں اٹھائے ستاروں کی چھاؤں میں سانڈنیوں میں دو دو سو کوس کا دم ——— قدم قدم یہ جب بڑھے تو سواری کے خاص خاصے نظر آئے عربی، ترکی، تازی، عراقی، یمنی

اور کاٹھاوار کا دکھنی ـــــ بھونری سے صاف ـــــ کلغی لگی پاکھر پھوں پڑی ـــــ اُن کے بعد نوبت نشان ماہی مراتب علم اژدہا پیکر ـــــ اُن کے قریب تازی ولایتی کتے بُودار گلڈاگ، تازی ـــــ اُن کے بعد ہزار سقہ ـــ یکایک غول خاص برداروں کا آیا کمخاب کی مرزائی، انگرکھے، گجراتی مشروع کے گھٹنے ـــــ برچھی دار باندا ـــ جریب زمین میں پڑتی، کوس کا ساتھ زمین کی پیمائش ـــ غرضکہ تاشام بہیر بنگاہ بازاری سرکاری سب لوگ چلے گئے۔

(فسانۂ عجائب سے اقتباس)

ان اقتباسات کے ساتھ قصصِ ہند (حصہ دوم) مطبوعہ: مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء کے صفحہ ۱۳۱ تا ۱۳۲ (ریا شاملِ نصاب عبارت) ملا کر پڑھی جائے تو میرے بیان کی تصدیق ہوتی ہے۔ محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

"غرض لشکر شاہی نے نشان چڑھایا اور دکن کو روانہ ہوا۔ سب سے پہلے ایک ہاتھی پر علم اژدہا پیکر، پیچھے اس کے ہاتھیوں پر ہندوستان کا ماہی مراتب، اپنی ولایت کے طوغ و علم، برنجی اور فولادی نقارے اور دمامے، بعد ان کے ہزاروں ہاتھی، ہورج عماری سے سجے، سونڈوں میں فولادی زنجیریں لیے، گلے میں ہیکلیں، پیشانیاں شامِ شفق کی طرح رنگین، اس پر سنہری رپہلی ڈھالیں، زربفت کی جھولیں پاؤں تک لٹکتی، کسی پر ہورج، کسی پر عماری، ریشمی اور کلابتونی رسّوں سے کسی گردنوں پر مہاوت، جن کے گلوں میں زربفت کی کرتیاں، سر پر جوڑے دار پگڑیاں، کمر میں کٹار، ایک ہاتھ میں گجباگ، ایک میں آنکس، جھومتے جھامتے چلے جاتے تھے۔ آگے پیچھے چرکٹے، سانٹے مار، بجانے وار، برچھیت ہنرمند تیلے سلگائے جاتے تھے۔

[illegible]

[illegible]

باندھے، فولادی خود سروں پر دھرے، کمر میں قرولی اور کٹار، پشت پر گینڈے کی ڈھال، چار آئینہ سجے، کہنیوں تک دستانے چڑھے، ہاتھ میں سات گز کا برچھا، نگاہوں سے خون ٹپکتا، موچھوں پر تاؤ دیتے، گھوڑا اڑاتے چلے جاتے تھے۔

پھر ہزاروں سانڈنیاں خوش رفتار کہ جن کے سو سو کوس کے دم۔ ان پر بانکے راجپوت لال پگڑیاں باندھے، زرد انگرکھے پہنے، آبی بانات کے پاجامے چڑھائے، ہتیار لگائے، مہاریں اٹھائے۔ جب یہ گذر گئے تو سواری کے خاص خاصے نظر آئے۔ عربی، ترکی، عراقی، یمنی، کاٹھیاوار کے دکنی، چاندی سونے کے بھاری بھاری ساز، کسی پر جڑاؤ زین دھرا، کسی پر چار جامہ کسا، قجریاں اور پاکھریں پٹھوں پر پڑیں، جن میں تاقم وسمور کی جھالر، کلابتوں کے پھندنے، گلے میں سرا گائے کی چوریاں لٹکتی، سر پر کلغیاں طلائی اور نقرئی ریشمی باگ ڈوریں سائیسوں کے ہاتھ میں ایل کرتے اور چوکڑیاں بھرتے چلے جاتے تھے۔

اُن کے بعد عربی، رومی، تاتاری، فرنگی، ہندی باجے، نقیبوں اور چوبداروں کے آوازے، دمامے کی چوٹ کے ساتھ کڑکیتوں کے کڑکوں کا وہ سماں بندھا ہوا کہ بزدلوں کے دلوں میں لہو جوش مارنے لگے۔

اُن کے بعد احدیوں اور خواصوں کا انبوہ، کندھوں پر بندوقیں، جن پر بانات کے غلاف۔ پھر خواص برداروں کا غول سروں کشمیری شالیں بندھی، کمخواب کے انگرکھے، زربفت کی نیم آستینیں پہنے، گجراتی مشروع کے گھٹنے چڑھائے، اصفہانی تلواریں سونتے، مرصع قبضے ہاتھ میں، سنہری رپہلی میان کمر میں۔

ان کے بعد سقوں کا غول آیا کہ چھڑکاؤ سے روتے زمین کو تر و تازہ کر دیا۔ غلام اور خواجہ سرا انگیٹھیاں اور عود سوز لیے، خوشبوؤں سے دماغ

اور کاٹھاوار کادکھنی ـــــ بھوبری سے صاف ـــــ کلغی لگی پاکھر پٹھوں پڑی ـــــ اُن کے بعد نوبت نشان ماہی مراتب علم اژدہاپیکر ـــــ ہاتھی کے قریب تازی ولایتی کتے بُودار گلڈاگ، تازی ـــــ اُن کے بعد ہزار سقہ ـــــ یکایک غول خاص برداروں کا آیا کمخاب کی مرزائی، انگرکھے، گجراتی مشروع کے گھٹنے ـــــ برچھی دار باندلہ ـــــ جریب زمین میں پڑتی، کوس کا ساتھ زمین کی پیمائش ـــــ غرضکہ تاشام بھیر بنگاہ بازاری سرکاری سب لوگ چلے گئے۔

(فسانۂ عجائب سے اقتباس)

ان اقتباسات کے ساتھ قصصِ ہند (حصہ دوم) مطبوعہ: مجلسِ ترقیِ ادب لاہور ۱۹۶ء کے صفحہ ۱۳۱ تا ۱۳۲ (ریا شاملِ نصاب عبارت) ملا کر پڑھی جائے تو میرے بیان ل تصدیق ہوتی ہے۔ محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

"غرض لشکر شاہی نے نشان چڑھایا اور دکن کو روانہ ہوا۔ سب سے پہلے ایک ہاتھی پر علم اژدہا پیکر، پیچھے اس کے ہاتھیوں پر ہندوستان کا ماہی مراتب، اپنی ولایت کے طوغ و علم، برنجی اور فولادی نقارے اور دمامے، بعد ان کے ہزاروں ہاتھی، ہورج عماری سے سجے، سُونڈوں میں فولادی زنجیریں لیے، گلے میں ہیکلیں، پیشانیاں شامِ شفق کی طرح رنگین، اس پر سنہری رپہلی ڈھالیں، زربفت کی جھولیں پاؤں تک لٹکتی، کسی پر ہورج، کسی پر عماری، ریشمی اور کلابتونی رسّوں سے کسی گردنوں پر مہاوت، جن کے گلوں میں زربفت کی کُرتیاں، سر پر جوڑے دار پگڑیاں، کمر میں کٹار، ایک ہاتھ میں گج باگ، ایک میں آنکس، جھومتے جھامتے چلے جاتے تھے۔ آگے پیچھے چرکٹے، سانٹے مار، بھالے دار، برچھیت، بان دار، فتیلے سلگاتے بھاگے جاتے تھے۔

پھر ہزاروں سواروں کے پرے، سر سے پاؤں تک لوہے میں ڈوبے، بہادر نوجوان تُرک بچے، افغان، حبشی، راجپوت دو دو تلواریں

باندھے، فولادی خود سروں پر دھرے، کمر میں قرولی اور کٹار، پشت پر گینڈے کی ڈھال، چار آئینہ سجے، کہنیوں تک دستانے چڑھے، ہاتھ میں سات گز کا برچھا، نگاہوں سے خون ٹپکتا، موچھوں پر تاؤ دیتے، گھوڑا اڑاتے چلے جاتے تھے۔

پھر ہزاروں سانڈنیاں خوش رفتار کہ جن کے سو سو کوس کے دم۔ ان پر بانکے راجپوت لال پگڑیاں باندھے، زرد انگر کھے پہنے، آبی بانات کے پاجامے چڑھائے، ہتیار لگائے، مہاریں اٹھائے۔ جب یہ گذر گئے تو سواری کے خاص خاصے نظر آئے۔ عربی، ترکی، عراقی، یمنی، کاٹھیاوار کے دکنی، چاندی سونے کے بھاری بھاری ساز، کسی پر جڑاؤ زین دھرا، کسی پر چار جامہ کسا، قجریاں اور پاکھریں پٹھوں پر پڑیں، جن میں تاقم وسمور کی جھالر، کلابتوں کے پھندنے، گلے میں سرا گائے کی چوریاں لٹکتی، سر پر کلغیاں طلائی اور نقرئی ریشمی باگ ڈوریں سائیسوں کے ہاتھ میں ایل کرتے اور چوکڑیاں بھرتے چلے جاتے تھے۔

اُن کے بعد عربی، رومی، تاتاری، فرنگی، ہندی باجے، نقیبوں اور چوبداروں کے آوازے، دمامے کی چوٹ کے ساتھ کڑکیتوں کے کڑکوں کا وہ سماں بندھا ہوا کہ بزدلوں کے دلوں میں لہو جوش مارنے لگے۔

اُن کے بعد احدیوں اور خواصوں کا انبوہ، کندھوں پر بندوقیں، جن پر بانات کے غلاف۔ پھر خواص برداروں کا غول سروں کشمیری شالیں بندھی، کمخواب کے انگر کھے، زربفت کی نیم آستینیں پہنے، گجراتی مشروع کے گھٹنے چڑھائے، اصفہانی تلواریں سونتے، مرصع قبضے ہاتھ میں، سنہری رپہلی میان کمر میں۔

ان کے بعد سقوں کا غول آیا کہ چھڑکاؤ سے رُوئے زمین کو تر و تازہ کر دیا۔ غلام اور خواجہ سرا انگیٹھیاں اور عود سوز لیے، خوشبوؤں سے دماغ

معطر کرتے چلے گئے۔ پھر ارکان دربار کے جھمگٹ، بیچ میں شاہ خورشید کلاہ، سفید ڈاڑھی، بڑھاپے کا نور منہ پر، ہوادار میں سوار، ساتھ ایک خاصے کا گھوڑا، پیچھے سونے کی عماری ہاتھی پر دھری، جریب کا پیمانہ اور کوس کا پیا پڑتا چلا جاتا تھا۔

سواری سے کوس بھر پیچھے سینکڑوں ہاتھی مست جنگی دیوزاد کی صورت، مستکوں پر فولادی ڈھالیں، ایک گھٹا چلی آتی تھی کہ جس سے بجائے پانی کے مستی ٹپکتی تھی۔ پیچھے چیتوں کے چھکڑے، آنکھوں پر زردوزی دیدہ بند، کمر میں کلابتونی اور ریشمی حلقے پڑے، ساتھ ہی شکاری کتے، تازی، ولایتی، لوُدار، بلڈوگ کہ شیر کا سامنا کریں اور پلنگ سے منہ نہ پھیریں۔

پیچھے کوسوں تک شہزادوں اور ارکان دولت کے لشکر، راجوں اور مہاراجوں کی فوجیں، پیادوں کا غول اور سواروں کے رسالے، رنگا رنگ کے نشان، جدا جدا پھریرے اڑاتے چلے آتے تھے۔ بہیر و بنگا کا تانتا لگا تھا کہ جس کا صبح سے شام تک خاتمہ نہ تھا۔"

(قصصِ ہند، مطبوعہ مجلسِ ترقی ادب۔ لاہور صفحہ ۱۳۱ تا ۱۳۲)

محمد حسین آزاد نے رجب علی بیگ سرور کے داستانوی بیان کو اس حد تک معتبر جانا
نغل فوج کے ہاتھیوں کے گلے میں ہیکلیں دکھا دیں اور گجباگ کو مہاوت کے ہاتھوں میں
ما دیا۔ جب کہ گجباگ ہاتھوں میں نہیں پیروں میں پہننے کی چیز ہے۔ یہ جست کی
، ہوئی نوکدار جوتی مہاوت اپنے پیروں میں پہن کر بیٹھتا ہے اور ہاتھی کا رخ موڑنے
ے کام میں لاتا ہے۔ "فرہنگ آصفیہ" میں اسے "گج باگ" الگ الگ لکھا گیا
ہے گج بمعنی آٹھ اطراف کے ہاتھیوں میں سے کوئی ایک اور باگ کا لفظ عام فہم
ہے۔ اسی عام فہم لفظ سے اوّل اوّل رجب علی سرور نے دھوکہ کھایا اور بعد میں محمد حسین
زاد نے مکھی پر مکھی مارتے ہوئے اس غلط فہمی کو مزید ہوا دی۔

اب یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ 'قصصِ ہند' کے دیگر کون کون سے حصے کس کس کتاب سے مستعار ہیں اور اخذ و استفادہ کی دیگر کیا صورتیں ہیں؟

اس اعتبار سے گیند محمد اکرام چغتائیؒ کے کورٹ میں ہے، دیکھئے کیا کیا سامنے آتا ہے۔

فردوس انور قاضی

آگ کا دریا

"آگ کے دریا" کی ضخامت دیکھتے ہی غالب کا یہ شعر بے اختیار لبوں تک آتا ہے

دل ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کئے ہوئے

اور جب کسی نہ کسی طرح ڈنڈی مار کر فرصت کے چند رات، دن حاصل کر کے اسے پڑھا جائے تو اس میں مجموعی طور پر ایک ایسی لڑکی کا چہرہ نظر آتا ہے جو تصورِ جاناں کئے بیٹھی ہے۔ اس تصورِ جاناں کے پیچھے جس محبوب کا چہرہ نظر آتا ہے۔ وہ ہندوستان کا چہرہ ہے۔ اس ناول کو پڑھتے وقت یہ سمجھنا مشکل ہے کہ اس کو بحیثیت تاریخ نگاری کے دیکھا جائے یا بحیثیت ناول نگاری کے۔ کیونکہ اس میں یہ معلوم نہیں ہوتا کہ تاریخ نگاری کے لیے ناول نگاری ہوئی ہے یا ناول نگاری کے لیے تاریخ نگاری کی گئی ہے۔

خیر یہ بات بر سبیل تذکرہ تھی۔ یہ تو طے شدہ ہے کہ یہ ایک ناول ہے۔ اور اس میں تاریخی تسلسل کے ساتھ زندگی کی تصویر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ زندگی کی اس تصویر میں یادیں ہیں، تنہائی ہے۔ صدیوں پر محیط ہندو مسلم اشتراک سے بنی ہوئی تہذیب کے ٹوٹنے کا غم ہے۔ عمر عزیز کے قیمتی ماہ و سال بیتنے کا دکھ ہے۔ وقت کے گزرنے اور گزرے جانے کا نوحہ ہے.....

..... یہ بات اتنی بُری نہیں ہے۔ وقت کے محدود ہونے۔ وقت کے گزر۔

تہذیبوں کے اجڑنے کا غم بہت اہم ہے؛ بستی بنا کھیل نہیں بستے بستے بستی ہے؛ لیکن اس کا سہل سے اجڑنا بڑا جان لیوا عمل ہے۔ بستی بسنے اور اجڑنے کے اس عمل کے دوران صرف ایک چہرہ نظر آتا ہے۔ یہ چہرہ چمپا کا ہے۔ تہذیب کے اجڑنے کے دکھ میں اگر وہ تمام چہرے جو اس دکھ سے گزرے ہیں ایک "چمپا" میں ڈھل کر ابھرتے ہیں یعنی 'چمپا' ہندوستان کی اجتماعی زندگی کی علامت بن سکتی تو یہ دکھ یا وقت کا المیہ جو اس ناول کی مرکزی تھیم ہے۔ محض روداد نہ رہتی بلکہ دکھ کی آواز' بن جاتی۔ دراصل چمپا کا دکھ تہذیب کا بکھرنا ہے وہ بکھرنے کے اس عمل سے دل شکستہ ہے۔ ناول ایسی دل شکستگی کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ لیکن دل شکستگی کے اس اظہار میں صرف چمپا ہی نظر آتی ہے.... کمال، شنکر، گوتم سرل صاحب۔ تہمینہ۔ طلعت سب کردار خود چمپا ہی کی آواز کی بازگشت ہیں۔ سوائے ساجدہ آپا کے.... اور ساجدہ آپا کا کردار بھی چمپا کے کردار کو یا اس کردار کی "انٹیلیکچویلٹی" کو نمایاں کرنے کا سبب بن جاتا ہے۔ اور یہی چیز اس ناول کی سب سے بڑی کمزوری بن گئی ہے.... دوسری چیز اس ناول میں وقت ہے۔ وقت اس ناول کا مرکزی مسئلہ بن کر ابھرتا ہے۔ مگر دراصل وقت ایک مسئلہ ہی نہیں ہے۔ بلکہ یہاں خوف کی علامت بن جاتا ہے۔ یہ خوف بھی صرف چمپا کے ذہن کا خوف ہے۔ جو مختلف کرداروں کی وساطت سے مسلسل سامنے آتا ہے۔

"گوتم میں نے اندازہ لگایا ہے کہ وقت خوفناک چیز ہے۔ کیا تم بھی وقت کے خوف سے لرزتے ہو؟"

یوں ابتداء ہی خوف سے ہوتی ہے۔ زمانہ بدلنے کے ساتھ کردار تبدیل ہوتے جاتے ہیں۔ مگر 'وقت' کا خوف نہیں بدلتا۔ ایک وسیع تاریخی پس منظر میں قدیم ہندوستانیوں۔ قرونِ وسطیٰ کے کیتھولک فلسفیوں۔ جین اور بدھ مت کے پرچارک۔ سوفسطائی فلسفہ کے ماننے والے اُن کے نظریات' خیالات' فلسفیانہ سوچ کرداروں کے ذریعہ گفتگو بنتی جاتی ہے۔ زندگی اور ابدیت کے فلسفہ پر بحث ہوتی ہے' آگے چلتے چلتے' وقت بدل جاتا ہے۔ مگر اس کا خوف بدستور رہتا ہے۔

"وقت جو سیال تھا۔ وقت جو منجمد تھا.... وقت بے رحم ہے۔
وقت گزرا جارہا ہے۔ گزرنے کے باوجود ذہن میں براجمان ہے۔"

یوں وقت خوف سے گزر کر المیہ میں تبدیل ہوجاتا ہے۔ یہ المیہ بھی وقت گزرنے کا ہے۔ وقت گزرنے کے احساس کے ساتھ ہی آبِ حیات[1] کا نام ذہن میں آتا ہے۔ اس کتاب کا تعلق اگرچہ مختلف موضوع سے ہے۔ لیکن وقت اس میں بھی گزرتا ہے۔ اس میں کردار ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ ہنستے ہیں۔ بولتے ہیں۔ شعر و شاعری کرتے ہیں۔ اور بہروپ بھرتے نظر آتے ہیں۔ مگر آبِ حیات پڑھتے وقت قاری خود کو ان کرداروں کے درمیان پاتا ہے۔ ان کی گفتگو، ان کے دکھ، ان کی خوشیاں، خود قاری کی گفتگو، اس کا اپنا دکھ اور اپنی خوشیاں بن جاتی ہے۔ وقت دبے پاؤں گزرتا رہتا ہے۔ وقت کے قدموں کی آہٹ تاریخی تسلسل کے ساتھ ایک دکھ کی لے میں ڈھل جاتی ہے۔ اس دکھ سے ایک نیا نغمہ پھوٹتا ہے۔ نیا سورج طلوع ہوتا ہے۔ اور نئی زندگی کی بساط بچھ جاتی ہے.... غالباً قرۃ العینؔ نے وقت کے انھیں بے رحم قدموں کی چاپ کو سننے یا سنانے کی کوشش کی ہے۔ جو انسان کی زندگی کو روندتا، دندناتا مسلسل آگے بڑھ رہا ہے۔ لیکن ان کے یہاں وقت تاریخ ہے۔ تاریخی حقائق بدلتے ہیں۔ وقت بدلتا ہے۔ لیکن تبدیلئ وقت میں اس دردانگیز نغمہ کی گونج پیدا نہیں ہوتی جو زندگی کے صدیوں پر پھیلے لامتناہی سلسلے کی آواز بن کر ابھر سکتا تاریخ کے اوراق پلٹتے جاتے ہیں قدیم ہندوستان سے جدید ہندوستان، قدیم لکھنؤ سے جدید لکھنؤ۔ غرض تقسیم ہند تک یہ سلسلہ تاریخی تواتر کے ساتھ چلتا ہے۔

یہ ناول تاریخی حیثیت کا حامل ہے۔ یہ حقیقت اتنی ٹھوس ہے جتنی ٹھوس خود تاریخ۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ تاریخ کے درمیان جب ہم کرداروں کو دیکھتے ہیں۔ تو کردار تاریخ کا حصہ بن پاتے ہیں یا نہیں۔ میری ناقص رائے میں تو ایسا

---

[1] ۔ محمد حسین آزاد ..

یں ہوتا اس کے تمام کردار کسی عہد یا کسی ملک میں ہوں ان میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی.
ں مسلئہ ان کا تاریخ نہیں بلکہ وہ سوچ ہے جو خیالات کا ایک طوفان اٹھائے پھرتی
ہے۔ تاریخ تو محض لکھنے والے کا ایک سہارا ہے۔ جو سوچ کو مختلف ٹکڑوں میں بانٹ
تی ہے۔ ورنہ اس ناول کو سمیٹ کر صرف دو کرداروں کی گفتگو بھی بتایا جا سکتا تھا.
ہاں شعور کی رو کی تیکنیک بھی اپنی مکمل فنی خصوصیات کے ساتھ اجاگر ہو سکتی تھی گفتگو
دران وہی کردار ماضی. حال اور مستقبل بن سکتے ہیں۔ اس ناول میں سن کی تبدیلی نہ
داروں کو بناتی ہے۔ نہ بگاڑتی ہے۔ قدیم ہندوستان، مسلمانوں کی آمد، انگریزوں کا
سلط، اور تقسیم ہندوستان سب تاریخی حقائق اپنی ٹھوس حیثیت کے ساتھ الگ دکھائی
یتے ہیں۔ اور کردار اپنی سوچ اور رومانیت میں غلطاں الگ رہتے ہیں. یعنی اس ناول
ں دودھ اور پانی اپنی بعض کیمیائی خامیوں کے سبب مل نہیں پاتا بلکہ انفرادی خصوصیات
ے ساتھ الگ الگ رہتا ہے۔ کوئی کردار اس میں ایسا نہیں جس کا عمل تاریخ ساز دکھائی
ے۔ یا اس کا وجود تاریخ کے خدوخال نمایاں کرنے کی قوت رکھتا ہو۔

آگ کا دریا کے تمام کردار ریل میں سفر کر رہے ہیں. سین تیزی سے تبدیل ہوتے
یں۔ اور کردار اپنی اپنی منزل پر اترتے جاتے ہیں۔ اور نئی جگہوں سے نئے مسافر سوار
وتے ہیں۔ ریل کا ڈبہ بھی وہ ہے جو اپر کلاس کے لئے مخصوص ہے جس میں مخصوص
وگ سفر کرتے ہیں. عام آدمیوں کا ان ڈبوں میں گزر ہے نہ ہو سکتا ہے. ان ڈبوں میں
سفر کرنے والے ریل کی کھڑکی کے ذریعہ باہر کے مناظر دیکھتے ہیں ہم سفر ہونے کے
سبب وہ ایک دوسرے سے مانوس ضرور ہیں لیکن درحقیقت ان کے درمیان زبردست
اصلے ہیں۔ بظاہر یادوں کے ہلکے ہلکے دھندلکے میں لپٹے یہ کردار اصل میں یادوں
کے دکھ سے بھی واقف نہیں. ان میں ایک قسم کی خوشگوار سی چاندنی میں ڈوبی، بھیگی
بھیگی سی جو روحانیت ہے۔ یادیں اس روحانیت کی تسکین کا ذریعہ بن جاتی ہیں. اس
ناول کا کوئی کردار دیرپا. جاذب نظر. یا اپنے اندر وہ گیرائی نہیں رکھتا جو ناول کے
سلسلے کو برقرار رکھنے پر قادر ہو. ناول کہیں سے شروع کر دیا جائے کوئی کردار ایسا

نہیں ہے۔ جو ناول کے اس حصّے کی طرف لوٹ جانے پر مجبور کر سکے۔ جس حصے کو چھوڑ دیا گیا ہو... بس گفتگو ہے۔ جس کا سلسلہ کہیں سے بھی شروع ہو سکتا ہے۔

"ہم وقت سے اور اندھیرے سے خوف زدہ ہیں۔ کیونکہ وقت ایک روز ہمیں مار ڈالے گا اور اندھیرا ہماری آخری جائے پناہ ہوگی"

قراۃ العین کے کسی کردار میں وہ قوت نہیں کہ وہ اندھیرے اور موت کی ابدیت اور اس کی دائمی حیثیت کی عبادت کر سکے۔ انھیں رنگوں سے پیار ہے۔ وہ رنگوں کی پرستش کرتے ہیں۔ پانی پر بننے والے رنگین بلبلوں کے مانند ابھرتے ہیں۔ اور مٹ جاتے ہیں۔

جاڑوں میں یہاں ہلکے پیلے رنگ کی روشنی پھیلی رہتی ہے۔ کہر آلود درختوں کے پیچھے سے سورج نکلتا اور اس کی زرد لکیریں سارے میں تیرتی پھرتیں جن کو آنکھوں پر ہاتھ رکھ کر دیکھو تو رنگ کے ذرّے نظر آتے ہیں۔

قراۃ العین نے زندگی کو چاندنی اور دھندلکوں میں سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اور جب وہ اسے دن کی روشنی میں دیکھتی ہیں تو آنکھوں پر ہاتھ رکھ کر سورج کی کرنوں کے درمیان سے دیکھتی ہیں تاکہ دن کو بھی ہر طرف رنگ تیرتے نظر آئیں۔ انھوں نے زندگی کو رنگین عینک سے دیکھا ہے۔ ایک خاص عہد یعنی جوانی میں رکھ کر اسے پرکھا ہے اس ناول میں نہ بچوں کا گزر ہے نہ بوڑھوں کا۔ سب نوجوان ہیں طالبعلم ہیں۔ وہ منطق، فلسفہ اور سیاست پر بحث کرتے ہیں۔ گھومتے، سیر کرتے اور وقت کے ہاتھوں خوفزدہ ہیں۔ یہ خوف بھی اجتماعی حیثیت کا حامل نہیں مصنّفہ کے اپنے ذہن کا خوف ہے۔

"یاد رکھو جب تم چاند کی اس دنیا سے باہر چلی جاؤ گی تو پھر کبھی لوٹ کر نہ آؤ گی دوسرے تمہاری جگہ لے لیں گے۔ ان سب جگہوں پر وہی کچھ ہوگا جو تمہارے وقت میں ہوتا تھا۔ لیکن دنیا بدل چکی ہوگی۔ دنیا ہر لحظہ بدلتی ہے"

اس ناول کا آخری حصہ تاریخی اعتبار سے اہم ہے۔ اس میں لکھنؤ اور تقسیم ہند جیسے اہم تاریخی موڑ آتے ہیں۔ لیکن جو سوز و گداز، مترنم فضا اور بیان کی شدت قدیم ہندوستان میں نظر آتی ہے وہ آخیر میں اپنی شدت اور توانائی کھو دیتی ہے۔ کیونکہ قرۃ العین کے یہاں اگر کہیں کوئی چیز قلم کی قوت بن کر ابھرتی ہے تو صرف فلسفیانہ سوچ۔ منطقی گفتگو، رات، تنہائی، چاند، فطری مناظر ان کے درمیان پھیلی نیم تاریکی میں ڈوبی عمارتیں اور سرگوشیاں کرتے انسان لیکن جب وہ اس خوابناک فضا سے نکل کر دن کی تیز روشنی میں زندگی کا جائزہ لیتی ہیں تو یہ خوابناک رومانیت اس تیز روشنی کو برداشت نہیں کرتی۔ وہ گفتگو جو ابتدا میں گوتم نیلمبر اور ہری شنکر میں ہوتی ہے۔ نیم تاریکی کی گفتگو ہے۔ جس میں ذہن کا حسن جگمگاتا صاف نظر آتا ہے۔ وہی گفتگو ناول کے آخیر تک آتے آتے پھس پھسی ہو کر رہ گئی ہے.... شاید قرۃ العین تاریخی حوالوں سے آگے بڑھتے بڑھتے تہذیب کے بکھرنے اور ٹوٹنے کے بعد اسی کھوکھلے پن کو پیش کرنا چاہتی ہیں۔ لیکن یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ماضی کو انھوں نے کتابوں کے حوالے سے دیکھا۔ جبکہ حال کو اپنی ذہنی بصیرت اور قوت مشاہدہ کے ذریعہ۔ اگر ان کا نقطہ نظر وقت کے بدلنے کے ساتھ ساتھ ذہنوں کی تبدیلی کو پیش کرنا نہیں ہے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ آخیر تک آتے آتے قرۃ العین کے قلم کا وہ جادو ٹوٹ جاتا ہے جو ناول کے شروع میں اپنا جادو جگاتا ہے.... البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس ناول میں ایک خاص قسم کی رومانیت ملتی ہے۔ جس میں چاندنی کی ٹھنڈک، بھیگے جنگل کی خوشبو، سناٹے کا حسن، تنہائی کی دلسوز آواز، دوری کی لذت انگیز کسک، ستاروں کی دھیمی دھیمی چمک، دور سے پکارتی مانوس پر اسرار سی آواز، مدھم اجالوں میں نکھرا ہوا حسن، گزرتے وقت کے انمٹ نقوش ہیں۔ جب قرۃ العین کا قلم اس فضا کو تخلیق کرتا ہے تو تحریر میں رات کی رانی مہک اٹھتی ہے۔ مگر یہ مہک دیرپا ثابت نہیں ہوتی جیسے ہی سورج کی تیز کرنیں نمودار ہوتی ہیں یہ مہک غائب ہو جاتی ہے۔ رات کی خوابناک نشیلی فضا کا حسن سورج کی تاب نہیں رکھتا۔ اور بھاپ بن کر ہوا میں تحلیل ہو جاتا ہے۔

لیکن پھر رات ہوتی ہے۔ ہوائیں طوفان لرزتے ہیں۔ بھیگے پتوں میں ہوا سرسراتی ہے۔ آم کے درختوں پر جھکی گھنگھور گھٹائیں پھوار بن کر بکھرنے لگتی ہیں۔ فضا میں سوندھی سوندھی مٹی کی خوشبو پھیل جاتی ہے .... لیکن پھر دن نکل آتا ہے ... ناول میں آگے بڑھتے بڑھتے فضاؤں کی یہ آنکھ مچولی مصنفہ کے ذہن اور روح کی دھوپ چھاؤں کا منظر پیش کرنے لگتی ہے۔

حیرت کی بات ہے کہ آگ کا دریا جو سراسر تاریخ و فلسفہ کا 'گراں قدر' یا 'گراں بار' سلسلہ ہے اس میں کہیں کہیں رفاقت کی جو ہلکی پھلکی روشنی اس میں بڑی قوت ہے۔ اگر قرۃ العین فکر و فلسفہ مختلف تحریکوں' مغربی مفکرین' ادیبوں شاعروں جدیدیت کی تحریکوں' فنون و آرٹ کے مرعوب کن حوالوں سے باہر نکل کر جو محض ایک پوز' کی حیثیت رکھتے ہیں۔ صرف فطرت اور انسان کے ازلی اور ادبی رشتوں کے اسرار تلاش کریں تو شاید ان کی وہ فطری صلاحیت جو انھیں منفرد کرتی ہے۔ کرداروں کا مطالعہ کرنے کی قوت بخشی ہے۔ جو تنہائی کے دکھ کی امین ہے۔ انھیں فطرت کا ایک بڑا نبّاض بنا دے۔

اب آخر میں اس ناول کے اہم کردار "چمپا" کا جائزہ بھی مناسب معلوم ہوتا ہے۔ جس کا تذکرہ ابتدا میں ہو چکا ہے۔ سب سے پہلے تو ہمیں اس نام کی ذو معنویت چونکاتی ہے۔ یہ نام تہمینہ یا طلعت کی طرح نہ مسلمان ہے اور نہ سریکھا یا نرملا کی طرح ہندو۔ شاید اس نام میں بھی رمزیت سے کام لیا گیا ہو۔ اور اس کے ذریعہ ہندو مسلم تہذیب کی حسین امتزاجی کیفیت کو ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہو۔ جس سے آج بھی خوشبو آتی ہے

چمپا اس ناول کا بڑا عجیب کردار ہے۔ یہ اجالوں سے ڈرتی ہے۔ اس لئے کہ وہ جانتی ہے کہ تاریکی بہت سی خامیوں کی پردہ داری کرتی ہے۔ فضا کی نغمگی، فطرت کی رنگینیاں، بھیگتی رات کا افسوں انسان کو دیوتا بنا دیتا ہے۔ اور جب آدمی ایک بار دیوتا کی مسند پر براجمان ہو جائے تو اس سے نیچے اترتے ہوئے ڈرتا ہے۔

ہو چکے ہو۔ ہر انسان بے حد EXPOSED ہے۔ تیز روشنی میں ہے۔ وہ نیم تاریکی وہ دھندلکا تمہیں کہیں نہیں ملے گا جس میں جاکر تم خود کو بلا خوف چھپا سکو "

" نہیں مجھے صرف ذاتی مسرت چاہئے، گھر، سکون، بچے، شوہر کی محبت"
تم کیا افسوسناک باتیں سوچ رہی ہو چمپا بیگم، شرم کرو شرم۔ اس کے منطقی وجود نے جو کھڑکی میں ٹانگیں لٹکائے بیٹھا تھا پلٹ کر اس سے کہا شرم کرو شرم کرو۔ فضاؤں میں آواز کی بازگشت گونجی۔ بھادوں کے جھلے اسے یہی سناتے معلوم ہوئے۔ سیاہ بادلوں نے چاروں طرف سے بڑھ کر اسے اپنے میں سمیٹ لیا۔ اس قدر زبردست ریلا آیا کہ زمین آسمان ایک ہوگئے پروائی کے جھونکوں نے دل کو کاٹ کاٹ ڈالا "

قدامت پسند، مغرور، خاموش طبع، باوقار، اپنے ذہن اور روح کے بھنور میں ڈوبا ہوا، یادوں اور خواہشات سے جھگڑتا یہ کردار آگ کے دریا میں اپنے تمام حسن اور رعنایوں کے ساتھ جھلکتا ہے۔ یا یوں کہنا بجا ہوگا کہ ناول کی تیز روشنی میں یہ کردار بے حد EXPORED ہے۔ چمپا کا یہ کردار بے حد جذباتی اور کمزور ہے۔ مگر جذبات کا اظہار اس کے نزدیک جرم ہے۔ خود کو چٹان سے بھی زیادہ مضبوط ظاہر کرنے کی کوشش کے باوجود یہ اپنی اٹل، ازلی اور ابدی تنہائی سے خوف زدہ ہے۔
یہ اپنی خطرناک کشش سے مردوں کو رجھا سکتی ہے۔ تجربہ کار ہے۔ زمانے کی اونچ نیچ سے واقف ہے مگر اس کے باوجود بے بس ہے۔ اور توجہ کی طالب بھی۔ جو پور نماشی کے چاند کا عکس دیکھ کر ڈرتی ہے اپنے آپ سے، دنیا کے حسن سے، مستقبل سے، اس کے ساتھ کوئی مسئلہ نہیں کوئی خطرہ نہیں۔ صرف اس کے ذاتی غرور کا مسئلہ ہے۔ غرض چمپا مجموعہ اضداد ہے۔ وہ اس منزل پر ہے جہاں پہنچ کر ہر شخص اُسے اندر سے ڈر آنے لگتا ہے۔ وہ سچی اور پرخلوص رفاقت کی تلاش میں ہے مگر اُسے ہر سچائی اور خلوص کے پیچھے خود غرضی دکھائی دیتی ہے۔ وہ آبگینے کی طرح نازک ہے۔

حد سے بڑھی ہوئی ذکی الحسی، ذرا سی ٹھیس پر ذہن میں بننے والے رشتوں کو توڑ دیتی ہے۔ وہ زندگی کے تپتے صحرا میں بھٹکتی ہوئی ایک ایسی کہانی ہے جو ادھوری رہ گئی ہو۔ جہاں رک کر باریک سے باریک غلطیاں طبع نازک پر گراں گزرتی ہیں۔ آدمی حقیقت اور خواب کے درمیان معلق ہو جاتا ہے۔ اُسے تنہائی کا احساس ہے۔ مگر ساتھ ہی احساسِ شکست کی تلاش بھی ہے۔

دراصل چمپا کا سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ وہ کسی سے اٹوٹ محبت نہیں کر سکی جہاں پہنچ کر وہ "نیم تاریکی" اور 'دھندلکا' ملتا ہے جس میں انسان کی تمام کمزوریاں غزاہم ہو جاتی ہیں۔ جہاں سے بے خبری اور معصومیت کی ابتدا ہوتی ہے۔ خود غرضی سود و زیاں کی تیز چبھتی ہوئی روشنیاں بجھ جاتی ہیں... خوف، منطق، فلسفہ سب جھوٹ ہو جاتا ہے اور پوری کائنات صرف ایک ہی جذبہ میں اتر آتی ہے۔

چمپا کا ذہن جب صورتِ حال سے بیزار ہوتا ہے تو وہ گھبرا کر تاریخ کا سہارا لیتا ہے۔ وہ انسان کو تاریخ کے دھندلکے میں پڑھنے کی کوشش کرتی ہے۔ دھندلکا ہمیشہ چیزوں کے عیوب کا پردہ پوش ہوتا ہے۔ دھندلکے میں ایک عجیب اسرار ہوتا ہے۔ دور سے چیزیں حسین نظر آتی ہیں۔ قریب آ کر ان کا افسوں ٹوٹ جاتا ہے۔ افسوں کا ٹوٹنا اس شخص کے لیے بہت کرب انگیز بن جاتا ہے جو دور کے حسن اور رومانیت سے سرشار اس کی طرف بڑھتا ہے۔

'دوری' اور قربت کی یہ داستان " ہوشمندی " کی داستان ہے۔ یہ اپنی ایک منفرد حیثیت ضرور رکھتی ہے۔ مگر اس میں وہ توانائی اور شدت نہیں پیدا ہوتی جو گم گشتگی کا احساس دلاتی ہے، جہاں لفظوں کے مفہوم بدل جاتے ہیں۔ غالباً چمپا لفظوں کے دوسرے مفہوم سے آگاہ نہیں۔ اس لیے اس کے ذہن میں لفظوں کے سلسلے میں مسلسل شک و شبہ کا احساس رہتا ہے۔ اعتماد کی فضا بنتی ہے۔ اور بے اعتمادی پیر ختم ہو جاتی ہے۔ یہ ایک ایسی منزل ہے جہاں اس بات کا ادراک مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ عدم اعتماد کی سیج ہے یا 'اعتماد' یا ان دونوں کا دکھ "

جہاں تک چمپا کا تعلق ہے۔ اس کردار کو نہ تاریخ سے دلچسپی ہے نہ فلسفہ سے نہ سیاست سے نہ معیشت سے۔ اس قسم کی بحثیں محض ایک فراڈ ہیں۔ اسے تو اس ازلی اور ابدی انسان کی تلاش ہے جس کا رشتہ براہ راست فطرت سے بنتا ہو جو ہر دکھ اور ہر غم سے آزاد محبت کے سفینوں میں سوار اخوت اور انسانیت کے گیت گانا چاہتا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو اس تمنا کے ابتدائی نقوش ہمیں خیالستان کے جزیرے تک لے جاتے ہیں ... فرق صرف اتنا ہے کہ وہاں صرف خواب ہیں اور "آگ کا دریا" میں ان خرابوں کی شکست

لیکن یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر یہ چمپا ہے کون؟
شاید قرۃ العین کے پاس اس کا جواب ہو!

ڈاکٹر فرمان فتح پوری

مطبوعاتِ موصولہ

عروسِ ادب (جلد اوّل)

جناب عین الحق صاحب کا مرتبہ، مجموعۂ منظومات ہے۔ یہ مجموعہ شاعرِ انقلاب جوش ملیح آبادی کی جمالیاتی اور مناظر فطرت کی نظموں پر مشتمل ہے اور اردو شاعری کی تاریخ میں ترتیب و تدوینِ کلام کی ایک نئی طرح ڈالتا ہے۔ کسی خاص شاعر کے حوالے سے اس نوع کے مجموعوں کی ترتیب و تدوین، اعلیٰ درجے کے ذوقِ شعری کے ساتھ ساتھ، تحقیقی نظر اور تنقیدی بصیرت بھی چاہتی ہے۔ یہ تینوں اوصاف، عین الحق صاحب کی شخصیت میں نظر آتے ہیں۔

عین الحق صاحب نے کلامِ جوش کو موضوعات کے تحت تقسیم کرکے اسے متعدد جلدوں میں شائع کرنے کا 'جو منصوبہ بنایا ہے وہ صرف یہی نہیں کہ' اردو میں ترتیب و تدوین کلام کی ایک خوبصورت اور قابل تقلید روایت کو جنم دیتا ہے بلکہ اس سے بھی زیادہ قابل تحسین بات یہ ہے کہ مرتب نے اس کام کو ستائش وصلہ حتیٰ کہ شہرت و نام و نمود سے بے نیاز رہ کر، حد درجہ خاموشی و خود پوشی کے ساتھ انجام دیا ہے ورنہ آج کا دور تو ایسا ہے کہ ہر شخص کو کام سے پہلے نام کی فکر ہوتی ہے اور نام کو چمکانے کی بھی مختلف عنوانوں سے اب ایسی ایسی صورتیں نکالی گئی ہیں کہ ادیبوں اور شاعروں کے ساتھ ساتھ، علمی و ادبی محفلوں کی آبرو خاک میں مل گئی ہے یعنی اہل فکر و فن کا شمار، اب فقر و خودداری کے محفلوں یا وارثوں میں نہیں بلکہ گداگروں میں ہوتا ہے۔ فراق گورکھپوری نے شاید ایسے ہی موقع کے لیے کہا تھا کہ

اپنی تسلیم و رضا پر شرم سی آنے لگی
ہم نیازِ عشق کی حد سے بھی بڑھ جائیں گے کیا

عین الحق صاحب فی الواقع داد و استحسان کے مستحق ہیں کہ انھوں نے اپنے ذاتی ذوق و شوق سے نہایت خاموشی کے ساتھ، جوشؔ کے سارے کلام کو موضوعات کے تحت مرتب کر کے متعدد جلدوں میں شائع کرانے کا منصوبہ بنایا اور اس منصوبے کی پہلی جلد بھی منظرِ عام پر آئی۔ آغازِ کار جس خوش اسلوبی سے ہُوا ہے یقین ہے کہ وہ اُسی خوش اسلوبی سے تکمیل کو پہنچے گا اور جوشؔ کے سلسلے میں تحقیق و تنقید کی نئی راہیں کھولے گا۔

ہر چند کہ کتاب، بہت خوبصورت چھپی ہے اور طباعت و کتابت بھی بہت اچھی ہے پھر بھی، کتاب کا نام اور عنوان "عروسِ ادب" یوں کھٹکتا ہے کہ "عروس" کے عین پر واضح طور پر پیش لگایا گیا ہے۔ عروس میں عین مضموم نہیں مفتوح ہے۔ جوشؔ صاحب حیات ہوتے تو اُسے دیکھ کر کتنا ناراض ہوتے کہ وہ صحتِ تلفظ کی خاطر نجی خطوط تک ہمیشہ، اعراب و علامت اضافت کے ساتھ لکھتے تھے۔

کتاب کی قیمت پینتالیس روپے پچاس پیسے ہے اور کسی بھی بک اسٹال سے مل سکتی ہے۔

ہمارا پاکستان "ہمارا پاکستان" اپنی نوعیت کا انفرادی مجموعۂ منظومات ہے۔ اس مجموعے کے خالق اردو کے مشہور شاعر، سرورؔ بجنوری ہیں۔ ادب کے قارئین کے لیئے نیا نہیں بہت پرانا ہے لیکن یہ پرانا شاعر اس اعتبار سے نیا بھی ہے کہ اس نے پچھلے چند سال سے اپنی توجہ کا مرکز صرف بچّوں کو بنالیا ہے۔ بچّوں کے لئے کامیابی کے ساتھ وہی لوگ کچھ لکھ سکتے ہیں، جو بچّوں کی نفسیات، اُن کے تغیّر پذیر، طبعی تقاضوں، اُن کی جمالیاتی دلچسپیوں، اور روز بروز بڑھتی ہوئی تخلیقی قوتوں کا پورا پورا ادراک رکھتے ہوں اور بچّوں کی زندگی کا مشاہدہ و مطالعہ اُن کی زندگی کا محبوب مشغلہ بن گیا ہو۔ یہی وہ اوصاف ہیں، جن کے سبب، سرورؔ بجنوری، آج، بچّوں کے شاعر کی حیثیت سے پورے برِ عظیم میں پہچانے جاتے ہیں۔ اُن کی نظموں کے متعدد مجموعے شائع ہو کر مقبول ہو چکے ہیں۔ اِن مجموعوں پر، انھیں کئی بار انعام و اعزاز بھی مل چکا

ہے اور اُن کی منتخب نظمیں پچھلے کئی برسوں سے مختلف جماعتوں کے نصاب میں بھی شامل ہیں۔ یہ مقام ، کسی شاعر کو آسانی سے نہیں ملتا ، اس کے لیئے تخلیقات کو خونِ جگر سے سیراب کرنا پڑتا ہے۔

" ہمارا پاکستان" سرور بجنوری کے دوسرے مجموعوں کی طرح ، زبان و بیان اور اثر و تاثر کی جملہ خوبیاں و توانائیاں اپنے اندر رکھتا ہے ، لیکن اس کا امتیا ز خاص یہ ہے کہ اس کی ساری نظمیں ، صرف قائداعظم ، علامہ اقبال اور شہید ملّت کے لئے وقف ہیں۔ شخصیات کے حوالے سے یہ مجموعہ ، بچّوں کے لیے بالکل نیا ہے یقین ہے کہ تحریک پاکستان و قیام پاکستان کی معرفت ، اس کا مطالعہ بچّوں میں حب الوطنی کے جذبے کو فروغ دینے کا باعث ہوگا۔ کتاب ، خوبصورت سرورق کے ساتھ منظرِ عام پر آئی ہے اور نو روپے میں ادبی محاذ گول کچہری فیصل آباد سے مل سکتی ہے۔

نگار پاکستان کے

چند اہم خاص نمبر

"نگار پاکستان" کے مندرجہ ذیل پرانے خاص نمبر محدود تعداد میں دستیاب ہیں۔

۱.	خدا نمبر	۱۹۵۶ء	قیمت پچیس ۲۵ روپے
۲.	تذکروں کا تذکرہ نمبر	۱۹۶۴ء	قیمت تیس ۳۰ روپے
۳.	نیاز فتح پوری نمبر	۱۹۶۳ء جلد اوّل	قیمت بیس ۲۰ روپے
۴.	نیاز فتح پوری نمبر	۱۹۶۳ء جلد دوم	قیمت تیس ۳۰ روپے
۵.	اکبر الہ آبادی نمبر	۱۹۶۹ء	قیمت پچیس ۲۵ روپے
۶.	مسائل ادب نمبر	۱۹۶۸ء	قیمت پچیس ۲۵ روپے
۷.	غالب نمبر	۱۹۷۰ء	قیمت بیس ۲۰ روپے
۸.	ماجدوین نمبر	۱۹۷۴ء	قیمت بیس ۲۰ روپے
۹.	فن تاریخ گوئی نمبر	۱۹۸۲ء	قیمت پندرہ ۱۵ روپے
۱۰.	ہندی شاعری نمبر	۱۹۸۴ء	قیمت پندرہ ۱۵ روپے

ضرورت مند حضرات، درج ذیل پتوں سے رجوع کریں۔

(۱) شیخ شوکت علی اینڈ سنز

ایم۔ اے جناح روڈ کراچی۔

(۲) تاج بک ڈپو

اُردو بازار لاہور۔

علامہ نیاز فتح پوری
کی نایاب مطبوعات

مولانا نیاز فتح پوری کی مندرجہ ذیل اہم و نایاب، کتابوں کی چند کاپیاں برائے فروخت موجود ہیں۔ ضرورت مند حضرات اس سلسلے میں

۱۔ شیخ شوکت علی اینڈ سنز، ایم اے جناح روڈ کراچی

۲۔ تاج بک ڈپو اردو بازار لاہور

۱۔ تاریخ کے گم شدہ اوراق۔	قیمت	۸	روپے
۲۔ ایک شاعر کا انجام۔	〃	۶	روپے
۳۔ انتقادیات حصہ اوّل۔	〃	۲۰	روپے
۴۔ جذباتِ بھاشا۔	〃	۶	روپے
۵۔ خلافتِ معاویہ و یزید۔	〃	۵	روپے
۶۔ شبستان کا قطرۂ گوہریں۔	〃	۶	روپے
۷۔ نقاب اٹھ جانے کے بعد۔	〃	۵	روپے
۸۔ شہاب کی سرگزشت۔	〃	۱۰	روپے
۹۔ ترغیبات جنسی یا شہوانیات۔	〃	۲۰	روپے
۱۰۔ مذاہبِ عالم کا تقابلی مطالعہ۔	〃	۱۰	روپے

رجسٹرڈ ۔ ایس نمبر ۲۲۷۲ جاری شدہ ۱۹۲۲ء

تعلیمی اداروں کے لئے محکمۂ تعلیم کراچی سے منظور شدہ سرکلر نمبر ڈی ای ایف یو پی/۳۶۶۹

بانی

علامہ نیاز فتح پوری

نگار پاکستان

جولائی ۱۹۸۴ء

مدیر

ڈاکٹر فرمان فتح پوری

ادارہ

پروفیسر انجم اعظمی، سرشار صدیقی، امراؤ طارق

زیر اہتمام: ۔ فتح پور ایجوکیشنل سوسائٹی ۔ کراچی

دفتر: ۔ ۷۰ ورلی روڈ ۔ گارڈن ایسٹ کراچی

مراسلت: ۔ سی ۲۸ ۔ بلاک ۱۳ ڈی گلشن اقبال، فون ۴۶۳۳۶۷

زیر نظر شمارہ قیمت پانچ روپئے

فہرست مضامین

ترسٹھواں سال	جولائی ۱۹۸۴ء	شمارہ ۹

سید اختر حسین نے ایجوکیشنل پریس سے چھپواکر، قمر کتاب گھر اردو بازار کراچی
شائع کیا

ڈاکٹر فرمان فتح پوری

ملاحظات

سرکاری دفتروں میں اُردو

یہ بات، سارے پاکستانیوں کے لئے عموماً اور قومی زبان کی اہمیت کو محسوس کرنے والوں کے لئے خصوصاً باعثِ مسرت ہے کہ مرکزی حکومت کی دو وزارتوں اور اُن سے منسلک دفاتر میں مراسلت کی زبان عملاً اردو ہوگی۔ یہ اعلان وزارتِ اطلاعات و مذہبی اُمور کے ایک بہت ذمہ دار فرد کی جانب سے ہوا ہے اس لیے امید یہی رکھنی چاہیئے کہ یہ اعلان، پچھلے بے شمار اعلانات کی طرح محض نشریاتی جزبن کر نہ رہ جائے گا بلکہ اس سلسلے میں عملاً پیش رفت ہوگی۔

اُردو نہ تو کبھی کسی پاکستانی یا ہندوستانی زبان کی حریف رہی اور نہ اس کے مزاج و ساخت ہی میں اس نوع کی کبھی کوئی علامت پائی گئی ہے۔ حافظ محمود شیرانی، علامہ سیّد سلیمان ندوی، مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر شوکت سبزواری سے لے کر علامہ آئی۔ آئی قاضی اور پیر حسام الدین راشدی مرحوم کی تحقیق تک، دوسری علاقائی زبانوں کی طرح اردو بھی اِسی سرزمین میں پیدا ہوئی، پلی بڑھی اور پروان چڑھی۔ البتہ اس کی سرشت میں اخذ و اکتساب کی کچھ ایسی غیر معمولی قوت تھی کہ اس نے اپنے گرد و پیش کی زبانوں سے بڑی تیزی سے فائدہ اٹھایا اور بول چال کی زبان سے آگے بڑھ کر بہت جلد، علمی و ادبی زبان بن گئی۔ ڈھاکے سے لے کر پشاور اور کشمیر سے لے کر جنوب میں راس کماری تک، اس کی مقبولیت کا یہ عالم ہوگیا کہ بیرونی حکمرانوں نے آج سے ڈیڑھ سو سال پہلے ۱۸۳۹ء میں فارسی کی جگہ اُردو کو صدر عدالت دیوانی و نظامت کی زبان بنا دیا لیکن چونکہ انگریزی اور ہندی کے برعکس اُردو دائیں سے بائیں کو یعنی عربی و فارسی کے رسم الخط میں لکھی جاتی تھیں۔ اور اس کے شعری و ادبی سرمایہ پر، تہذیب

کا اثر بھی گہرا تھا اس لیئے انگریزوں اور ہندوؤں نے مل کر سیاسی مصلحتوں کی بنا پر اسے صرف مسلمانوں کی زبان قرار دے دیا۔ گویا تہذیبی سطح پر پہلی بار ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان اختلاف کی خلیج قائم ہوگئی، پھر یہ خلیج، مختلف وجوہ سے اتنی وسیع ہوتی گئی، کہ اسے پاٹنے کی کوئی صورت نہ رہی، ۱۹۴۷ء میں ملک تقسیم ہوا۔ نتیجتاً ہندوستان کی سرکاری زبان ہندی اور پاکستان کی قومی زبان اُردو قرار پائی۔

پاکستان کے قیام کو ۳۷ سینتیس سال ہو گئے لیکن اُردو کی شکل، عملاً کسی سرکاری دفتر میں نظر نہیں آئی۔ کاغذ پر وہ شروع ہی سے سرکاری اور قومی زبان رہی، لیکن اس کے استعمال سے ہمیشہ پرہیز کیا گیا۔ نہ صرف پرہیز کیا گیا بلکہ اسے اپنی حقیقی بہنوں یعنی پنجابی، سندھی، بلوچی، پشتو اور براہی زبانوں کی سوکن ثابت کرنے کی بھی کوشش کی گئی۔ اس صورت حال نے ملک و قوم کو جو نقصان پہنچایا ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں ہے۔

اب سے چند سال پہلے حکومت نہ جانے کس طرح خوابِ غفلت سے چونکی۔ مقتدرہ قومی زبان کے نام سے نفاذ اُردو کے لیے ایک ادارہ قائم کیا۔ یہ ادارہ بھی کئی سال تک حکومت کی عدم توجہ کا شکار رہا۔ اس کے کسی اقدام اور تجویز کو بیوروکریسی نے کسی سطح پر بھی بروئے کار نہ دیا۔ پھر بھی مقتدرہ کے ارکان نے ہمت نہیں ہاری۔ بددل و بیدل نہیں ہوئے۔ بلکہ جو کچھ ان کے بس میں تھا برابر کرتے رہے۔ خصوصاً مقتدرہ کے صدر نشیں ڈاکٹر وحید قریشی نے جب جمیل الدین عالیؔ جیسے فعّال اور سلیقہ شعار (سلیقہ شعار ان معنوں میں کہ انھیں بیوروکریسی سے ڈیل کرنا خوب آتا ہے) ارکان کو اپنے ساتھ لے لیا تو اس ادارے کی کارکردگی اور کردار دونوں میں نمایاں تبدیلی پیدا ہوئی۔ چنانچہ وزارت اطلاعات و مذہبی امور کے دفاتر میں اُردو کے عملاً نافذ کردینے کا حالیہ اعلان حقیقتاً ڈاکٹر وحید قریشی اور ان کے ساتھیوں ہی کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ ایسے مقاصد میں یہ اُن کی پہلی قابل ذکر کامیابی ہے اور اس کے لیے وہ ہم سب کی طرف سے مبارکباد کے مستحق ہیں۔

اکادمی ادبیاتِ پاکستان

"اکادمی ادبیات" کسی قوم و ملک کی ذہنی و روحانی بلوغت و ارتقاء کا پرچم اور اُن کی لطیف ترین تخلیقی فتوحات و عمیق ترین فکری اکتسابات کا نشان ہوتی ہے۔ یہ نشان کسی فرد واحد کی کوشش کا نہیں بلکہ ملک و ملت کے بے شمار علما و فضلا اور ادبا و شعرا کی اجتماعی کوششوں کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں اس نشان کی بنیاد اب سے چند برس پہلے صدر جمہوریہ اسلامیہ پاکستان کی سرپرستی اور وفاقی کابینہ کے وزیر تعلیم کی نگرانی میں رکھی گئی۔ مجلس اساسی کے ارکان نامزد کیے گئے، مجلس نظما کا قیام عمل میں آیا۔ اکادمی کا علمی و ادبی دائرہ کار اور لائحہ عمل مرتب ہوا۔ پروفیسر مسیح الدین صدیقی اس کے ناظم اعلیٰ (ڈائریکٹر جنرل) مقرر ہوئے اور نظم و نسق کی ساری ذمہ داریاں اُن کے سپرد ہوئیں۔ انھوں نے کام کا آغاز کیا اور اس سلیقے کے ساتھ کہ

لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

اکادمی نے سال کے اندر اندر ملک گیر شہرت حاصل کر لی اور ملک سے باہر بھی اس کا نام لیا جانے لگا۔ کام کی مقدار اور رفتار دونوں میں اضافہ ہوا۔ چناں چہ اس کو عملاً قابو میں لانے کے لیے ملک کے نامور ظرافت نگار و بزرگ ترین افسانہ نویس لیفٹیننٹ جنرل ڈاکٹر شفیق الرحمٰن کو اکادمی کا چیرمین مقرر کیا گیا۔ اُن کی شمولیت سے اکادمی کے وقار میں اضافہ ہوا اور ناظم اعلیٰ کو اعلیٰ سطحی مسائل کو سلجھانے میں آسانی ہو گئی۔ گویا ایک اور ایک مل کر دو نہیں ہوئے بلکہ گیارہ ہو گئے۔ اکادمی کی سرگرمیاں، کیفیت و کمیت دونوں کے اعتبار سے روز بروز بہتر اور متنوع ہوتی گئیں۔

اکادمی کی علمی و ادبی سرگرمیوں میں مندرجہ ذیل اقدامات خصوصیت سے قابلِ ذکر اور لائقِ تحسین کہے جا سکتے ہیں،

(۱) قومی سطح پر اہلِ قلم کانفرنس کا سالانہ انعقاد

(۲) اسلام آباد کے علاوہ دوسرے صوبوں کے مراکز میں علمی و ادبی اجتماعات کا اہتمام

(۳) ہجرہ انعام کے نام سے مختلف زبانوں کی بہترین کتابوں کا انتخاب اور سالانہ انعام کا قیام۔

(۴) مستحق ادبا و شعرا اور اُن کے لواحقین و متعلقین کی مالی امداد۔

(۵) پاکستانی اہل قلم کے سوانحی خاکوں کے ساتھ ڈائریکٹری کی اشاعت۔

(۶) اُردو شاعری کی سب سے معتبر روایت یعنی غزل کے نمائندہ شاعروں کا انتخاب اور اسکی اشاعت

(۷) اہل قلم کانفرنس میں پڑھے جانے والے مقالات کی ترتیب و اشاعت

(۸) بچوں کے ادب کی تخلیق و ترویج اور انتخاب و ترتیب کا اہتمام

(۹) دنیا کی بہترین علمی و ادبی کتابوں کا اُردو میں ترجمہ اور اس کی اشاعت

(۱۰) علاقائی زبانوں کے بہترین ادب کو قومی زبان میں منتقل کرنے کا اہتمام

(۱۱) خبرنامے کے طور پر "اکادمی" کے نام سے ماہنامے کا اجراء

اکادمی کے دوسرے علمی و ادبی مشاغل کے علاوہ، یہ وہ اقدامات ہیں جن کو خوبصورت عملی جامہ پہنانے کی اکادمی نے پوری کوشش کی ہے اور اس کوشش میں اُسے نمایاں کامیابی ہوئی ہے اس کامیابی میں جیسا کہ میں نے اوپر عرض کیا ہے اکادمی کے چیرمین اور ڈائریکٹر جنرل کی انتظامی صلاحیتوں کو بڑا دخل ہے لیکن شعر و ادب سے تعلق رکھنے والے نازک مزاج افراد کے اجتماعات کو خوش گوار اور کامیاب بنانے کے لئے صرف انتظامی قابلیت کافی نہیں ہوتی اس کے لئے بُردباری، تحمّل، خنداں پیشانی، خوش ذوقی اور ان سب سے بڑھ کر مزاج شناسی کی ضرورت ہوتی ہے۔ ناظم اعلیٰ کی یہ وہ صفات تھیں جن کی بدولت وہ اپنی ذمہ داریوں کی ادائیگی میں ہر موقع پر کامیاب ہوئے۔

پروفیسر مسیح الدین احمد صدیقی صاحب کو میں ذاتی طور پر ایک مدت سے جانتا ہوں۔ وہ شاعر و ادیب نہ سہی لیکن ادب کے ایک باذوق قاری اور انگریزی ادبیات کے پرانے استاد کی حیثیت سے وہ بھی کسی شاعر یا ادیب سے کم نازک مزاج یا کم انا پسند نہیں ہیں۔ لیکن اکادمی کو نیک نام اور معتبر بنائے رکھنے کی خاطر انھوں نے کبھی اپنی ذات کو کسی مسئلے میں دخیل نہیں ہونے دیا۔ ہمارے شاعروں اور ادیبوں میں

بہت سے لوگ الجھے بعض نے بُرا بھلا کہا بعض نے گالیاں دیں، بعض نے طنز کا نشانہ بنایا اور بعض نے فقرے چست کئے۔ صدیقی صاحب حاضر جوابی میں طاق ہیں اور ان کی ذکاوت ان سب کو بڑے لطیف پیرائے میں ترکی بہ ترکی جواب دے سکتی تھی لیکن انھوں نے قومی مفاد کے پیش نظر کبھی ایسا نہیں کیا شاید روش صدیقی کا یہ شعر، اُن کی تقویت کا باعث رہا کہ

اگر شکست کا امکاں نہیں تو کچھ بھی نہیں
ہزار عشق کو خودداریوں پہ ناز سہی

اب رہ گئی ان کی انتظامی صلاحیت اور حاضر دماغی سو اس کے ذکر کی یوں ضرورت نہیں کہ اس سلسلے میں، میں نے ہر ایک کو ان کا معترف پایا ہے۔ ورنہ عموماً دیکھا یہ گیا ہے کہ ایسے علمی و ادبی اجتماعات میں جہاں ملک بھر کے نازک طبع افراد یکجا ہوں اور اس پر طرّہ یہ ہو کہ صدر مملکت کے ساتھ ساتھ اُن کے وزیر، مشیر، مختلف ملکوں کے سفیر اور دوسرے اعلیٰ حکام بھی موجود ہوں وہاں جلسے کو مخاطب کرنے، مقررین کا نام پکارنے، اُن کا تعارف کرانے اور جلسے کو قابو میں رکھنے میں بڑے بڑے تجربہ کار حضرات، بعض وقت الجھن کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مسیح الدین احمد صدیقی کو میں نے ایسے موقع پر بھی حد درجہ خود اعتماد، مطمئن اور کامیاب پایا ہے۔

اب مسیح الدین صدیقی صاحب، اکادمی کے ڈائریکٹر جنرل نہیں رہے۔ اُن کی خدمات ان کے سابقہ محکمہ، یعنی وزارت تعلیم کے سپرد ہو گئی ہیں۔ اُن کی جگہ ۱۹ مئی ۱۹۸۵ء سے غلام ربانی اگرو صاحب اور پروفیسر خاطر غزنوی صاحب کام کر رہے ہیں۔ ربانی صاحب شعبہ انتظامیہ کے سربراہ ہیں اور غزنوی صاحب شعبہ ادبیات کے۔ دونوں حضرات، ملک کے ممتاز دانشور اور ادیب ہیں۔ اُن کی علمی و ادبی دلچسپیاں، تدریسی و انتظامی صلاحیتیں، خوش طبعی و خوئے دلنوازی اور سب سے بڑھ کر اجتماعی مشاغل میں اُن کی مستعدی و فعالیت کسی تعارف کی محتاج نہیں ہے۔ ان کے کردار، پُر علم و عمل دونوں کی گواہیاں ثبت ہیں اور اُن کی زندگی عزم و حوصلہ کی جن راہوں پر گامزن رہی ہے، وہ ایک عرصے سے ہمارے سامنے ہے اس لئے یقین ہے کہ اکادمی ادبیات پاکستان، ان کی نگرانی میں آگے بڑھے گی۔ اس کے پرانے منصوبے تکمیل کو پہنچیں گے۔ نئے منصوبے سامنے آئیں گے اور عملاً ان میں پیش رفت کی جائے گی۔

میں دونوں حضرات کو اپنی طرف سے، اور حلقہ نیاز و نگار کی طرف سے، ان کے نئے عہدوں کے لیے دلی مبارکباد دیتا ہوں اور دعا کرتا ہوں کہ وہ اپنی ذمہ داریوں کو خوش اسلوبی کے ساتھ انجام دے سکیں اور اُن کے نئے عہدے ان کے حق میں ہر طرح بابرکت ثابت ہوں۔

مالک رام

عورت اور اسلامی تعلیم

ماں

اسلامی تعلیم کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ کسی شخص کو کوئی حق نہیں دیتی جس کے ساتھ ہی وہ ایک ذمہ داری اس پر عائد نہ کر دیتی ہو۔ اسی طرح وہ کوئی ذمہ داری بھی عائد نہیں کرتی جس کے ساتھ کوئی حق عطا نہ کرتی ہو۔ مثلاً اس نے والدین پر اولاد کی تربیت، پرورش اور تعلیم کا بار ڈالا، تو اس کے ساتھ اولاد کو تلقین کی کہ والدین کی خدمت کرو، اور اس طرح والدین کو ایک حق دے دیا۔

والدین کی خدمت کا حکم اور نصیحت تمام مذہبوں میں ہے لیکن قرآن نے حسبِ معمول اس مسئلے پر بھی تفصیل سے بحث کی ہے اور اس کے تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ حکم دیا کہ والدین سے نیکی اور احسان سے پیش آؤ اور اُن پر اپنے اموال خرچ کرو:

يَسْــَٔلُوْنَكَ مَاذَا يُنْفِقُوْنَ قُلْ مَآ اَنْفَقْتُمْ مِّنْ خَيْرٍ فَلِلْوَالِدَيْنِ وَالْاَقْرَبِيْنَ وَالْيَتٰمٰى وَالْمَسٰكِيْنِ وَابْنِ السَّبِيْلِ وَمَا تَفْعَلُوْا مِنْ خَيْرٍ فَاِنَّ اللّٰهَ بِهٖ عَلِيْمٌ (البقرۃ ۲: ۲۱۵)	(اور اے نبیؐ) تجھ سے پوچھتے ہیں کہ وہ کیسے خرچ کریں! (اُن سے) کہو کہ تم اپنی اچھی کمائی میں سے اپنے ماں باپ اور قریبی عزیزوں اور یتیموں اور غریبوں اور مسافروں پر خرچ کرو اور تم جو بھی نیکی کا کام کروگے، اللہ اُسے جانتا ہے۔

یا صرف ماں باپ کی ضروریات کی کفالت ہی کا نہیں بلکہ ہر حال میں ان پر خرچ کرنے کا حکم دیا ن یہ ظاہر ہے کہ جب تک ان کی جسمانی حالت درست ہے اور وہ خود کام کاج کر سکتے ہیں، س وقت تک انھیں کسی دوسرے کی مدد کی کچھ ایسی ضرورت نہیں۔ خدمت کی خاص ضرورت س وقت محسوس ہوتی ہے، جب انسان کے اپنے قواء کمزور ہو جائیں اور وہ خود محنت نے کے قابل نہ رہے۔ اس حالت سے متعلق ارشاد فرمایا:

وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا
إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا
إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِنْدَكَ الْكِبَرَ
أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُلْ
لَهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُلْ
لَهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا ۝ وَاخْفِضْ
لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ
الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا
كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ۝ رَبُّكُمْ
أَعْلَمُ بِمَا فِي نُفُوسِكُمْ إِنْ
تَكُونُوا صَالِحِينَ فَإِنَّهُ كَانَ
لِلْأَوَّابِينَ غَفُورًا ۝

(بنی اسرائیل ۱۷: ۲۳-۲۵)

اور تیرے رب نے یہ فیصلہ کر دیا ہے کہ
اس کے سوا کسی دوسرے کی عبادت نہ کرو
اور والدین سے حسن و احسان سے پیش آؤ۔
اگر ان دونوں میں سے ایک یا دونوں تمھارے
سامنے کبرسنی کو پہنچ جائیں تو ان سے کبھی اُف
تک نہ کہو اور نہ ہی اُن سے کبھی سختی سے پیش
آؤ بلکہ دونوں سے نرمی اور ادب سے گفتگو
کرو اور ان کے لیے اپنے دل میں جذباتِ
رحم لیے ہوئے عاجزی اور فرمانبرداری
سے جھک جاؤ اور دعا کرو کہ اے میرے رب
جیسے انھوں نے میرے بچپن میں میری پرورش کی
تھی اسی طرح اب ان دونوں پر رحم فرما۔
تمھارا رب خوب جانتا ہے جو تمھارے
دلوں میں ہے۔ اگر تم نیک عمل کرنے
والے ہو تو وہ بھی رجوع کرنے والوں
کو بخشنے والا ہے۔

یہاں بیان کا آغاز خدائے واحد کی عبادت سے کیا۔ چونکہ اللہ تعالیٰ کی ربوبیت اور رحمانیت
لاثانی ہے، اس لیے سب سے پہلے اس کا ذکر کیا۔ لیکن ظلی طور پر یہ دونوں صفات ماں با
میں بھی بدرجہ اتم پائی جاتی ہیں۔ بچپن میں بچے کی جو حالت ہوتی ہے، وہ کسی سے مخفی نہیں
لیکن یہ ماں باپ اور ان میں سے بھی خاص طور پر ماں ہی ہوتی ہے جو کسی خدمت یا معا
کا خیال کیے بغیر بچے کی غور و پرداخت اور آرام و آسایش کا سارا بوجھ خوشی سے اٹھا
ہے۔ خداوند تعالیٰ کی صفاتِ ربوبیت و رحمانیت کی مظہر بڑی حد تک وہی ہوتی
اس لیے ربِ حقیقی سے ربِ مجازی کی طرف گریز کیا۔ پھر اس میں بھی ان کی کبرسنی کا خو
ذکر فرمایا۔ بوڑھے آدمی کی حالت بڑی حد تک بچے سے ملتی جلتی ہے۔ اس لیے حکم
اگر تمہارے والدین میں سے ایک یا دونوں ہی اس سن تک پہنچیں، تو تمہارا فرض ہے
تم ان کی خدمت بجا لاؤ۔ یہاں دعا بھی وہی سکھائی جس میں اُسے اپنا وہ زمانہ یاد د
جب وہ کمزور اور ناتواں تھا اور اس کے والدین نے طرح طرح کی مصیبت اور تکلیف اُٹھا کر اُ
پالا پوسا تھا، تاکہ خدمت کرتے وقت اس کے دل میں یہ خیال نہ آئے کہ میں والدین
لیے جو کچھ کر رہا ہوں، یہ ان پر کوئی احسان ہے۔ بلکہ اسے معلوم ہو کہ میں جو خدمت بھی کر رہا ہوں
میرا فرض ہے اور ان والدین نے میرے لیے اس سے کہیں زیادہ کیا ہے۔

والدین سے برتاؤ کے بعض اصول بیان کیے۔ سب سے پہلے حُسن و احسان کی تلقین
چونکہ بڑھاپے میں انسان کے قوا کمزور ہو جاتے ہیں، اس لیے وہ مخالفت پر جلد مشت
ہو جاتا ہے۔ مزاج میں خود رائی پیدا ہو جاتی ہے، اس لیے وہ سختی سے اور بھڑکتا ہے
فطرتِ انسانی کی تبدیلیوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے ہدایت کی کہ والدین سے سختی سے پیش
نہ آؤ۔ ان کی خواہشات کا احترام کرو، اور ان کے کاموں کی مخالفت نہ کرو۔ ان پر کسی
اعتراض نہ کرو، بلکہ ان سے گفتگو میں بھی نرمی اور ادب پیشِ نظر رکھو۔

حضرت رسولِ کریم صلعم فرماتے ہیں، وہ شخص بہت ہی ذلیل اور خوار ہے جس کے ماں با

میں سے ایک یا دونوں بڑھاپے کی حالت تک اس کے سامنے زندہ رہے، اور وہ ان کی خدمت کر کے جنت میں داخل نہ ہوا (مسلم، کتاب البرّ والصلۃ والادب)۔ نہ صرف یہ کہ انسان براہِ راست ان کا ادب کرے، بلکہ کوئی ایسا فعل بھی نہ کرے، جو دوسروں کو ان کی بے ادبی کرنے پر آمادہ کر سکے۔ اسی لیے آپؐ نے فرمایا کہ سب سے بڑا گناہ یہ ہے کہ کوئی شخص اپنے ماں باپ کو گالی دے۔ صحابہؓ نے اس ارشاد کو سُن کر عرض کیا: یارسول اللہ! کیا کوئی ایسا شخص بھی ہے، جو اپنے ماں باپ کو گالی دیتا ہے؟ اس پر آپؐ نے فرمایا: ہاں ایک آدمی، دوسرے آدمی کے باپ کو گالی دیتا ہے اور وہ اس کے جواب میں اس کے باپ کو گالی دیتا ہے۔ اور وہ اس کی ماں کو گالی دیتا ہے اور وہ اس کے جواب میں اس کی ماں کو گالی دیتا ہے (متفق علیہ)

لیکن قرآن نے والدہ کا حقِ خدمت زیادہ بتایا ہے کیونکہ بچے کے لیے باپ کی بہ نسبت وہ زیادہ مصیبت برداشت کرتی ہے، اور اس کی پرورش اور تربیت کا زیادہ بار بھی اسی کے کندھوں پر پڑتا ہے۔ اسی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے حکم دیا:

وَوَصَّيْنَا الْإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِي عَامَيْنِ أَنِ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ إِلَيَّ الْمَصِيرُ ‎(لقمان ۳۱:۱۴)

اور ہم نے انسان کو اس کے ماں باپ سے متعلق تاکید کی (خاص طور پر ماں (سے متعلق کہ وہ) اس کو جھٹکے پر جھٹکے اٹھا کر پیٹ میں لیے پھری، اور پھر کہیں دو برس میں جا کر اس کا دودھ چھوٹتا ہے۔ (اسی لیے ہم نے کہا کہ) میرا بھی شکر ادا کرو اور اپنے والدین کا بھی۔ آخر تم سب میرے ہی پاس آنے والے ہو۔

یہاں پہلے ماں باپ دونوں کے حقوق کی حفاظت کا عام حکم دیا۔ پھر ماں کے حقوق پر خاص توجہ دلائی کہ باپ سے زیادہ اُس نے تمہارے لیے مشقت اٹھائی تھی۔ اس لیے اُس

کا حق بھی فائق ہے۔ حضرت ابوہریرہؓ سے روایت ہے کہ ایک شخص نے آکر سوال کیا: یارسول اللہ! مجھے کس کے ساتھ حسنِ معاملہ اور محبت کرنا بہتر ہے۔ آپؐ نے فرمایا: ماں کے ساتھ۔ اس نے پھر سوال کیا: پھر کون؟ فرمایا: ماں کے ساتھ۔ پوچھا: پھر کون؟ فرمایا: ماں کے ساتھ۔ اس کے بعد جب اس نے پوچھا کہ پھر کون؟ تو فرمایا: پھر تیرا باپ، پھر تیرا قرابت دار، پھر تیرا قرابت دار (متفق علیہ) اس سے معلوم ہو سکتا ہے کہ قرآن اور داعیِ اسلامؐ کے نزدیک ماں کا درجہ کتنا بلند ہے۔

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اگر ماں باپ خلافِ شرع کام کرنے کو کہیں یا ایسا حکم دیں، جس کی تعمیل میں شرک پایا جاتا ہو، تو اس میں بھی ان کی اطاعت کی جائے۔ ہم اگر ماں باپ کی خدمت کرتے ہیں، تو اس لیے کہ یہ ہمارا اخلاقی فرض ہے۔ لیکن اگر وہ شرک کی تعلیم دیں اور ہمیں خدائے واحد و برتر سے دور لے جانے کی کوشش کریں، جو تمام اخلاقِ فاضلہ کا منبع اور بنیاد ہے، تو ہم مجبوراً ان کے ایسے احکام کی تعمیل سے انکار کر دینگے۔ مگر یہ بھی جائز نہیں کہ اس صورت میں ان سے قطع تعلق ہی کر لیا جائے، بلکہ معاملاتِ دینی کو چھوڑ کر جہاں تک دنیوی امور یا ان کی ذاتی آسائش اور راحت کا تعلق ہے، ان کی خدمت بہر حال ہمارا فرض ہے۔ چنانچہ فرمایا:

وَإِنْ جَاهَدَاكَ عَلَىٰٓ أَنْ تُشْرِكَ بِي مَا لَيْسَ لَكَ بِهِۦ عِلْمٌ فَلَا تُطِعْهُمَا وَصَاحِبْهُمَا فِي الدُّنْيَا مَعْرُوفًا وَاتَّبِعْ سَبِيلَ مَنْ أَنَابَ إِلَيَّ ثُمَّ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ	اور اگر وہ تمھیں مجبور کریں کہ تو میرے ساتھ کسی ایسے کو شریک بنا، جس سے متعلق تمھیں کچھ علم نہیں، تو ان کے حکم کی تعمیل نہ کر لیکن دنیا میں ان کی رفاقت کا حق عمدگی سے ادا کر، اور ایسے راستہ پر چل جو میری طرف آتا ہے۔ آخر تم کو لوٹ کر میرے پاس آنا ہے۔ میں تمھیں تمھارے اعمال

سے خبر دونگا۔ (لقمان ۳۱-۱۵)

اس سے معلوم ہوگا کہ والدین کی خدمت پر کس قدر زور دیا ہے۔ باوجودیکہ وہ مشرکانہ عقائد رکھتے ہیں، اُن کی رفاقت کی نہ صرف تاکید کی بلکہ اسے سبیل مَن اَنَابَ اِلَیَّ کہ کر بتا دیا کہ والدین کی خدمت قرب الٰہی کے حصول میں ممد ومعاون ہوتی ہے۔ احادیث میں بھی والدین اور بالخصوص والدہ کی خدمت کی خاص تاکید ملتی ہے۔ بخاری (کتاب الصلوٰۃ) میں ہے کہ حضور علیہ السلام نے جہاد کا رتبہ با وقت نماز اور خدمتِ والدین کے بعد بتایا ہے۔ یہی مضمون ایک دوسری حدیث میں بیان ہوا ہے۔ معاویہ بن جاہمہ کہتے ہیں کہ میرے والد حضرت رسول کریم صلعم کی خدمت میں حاضر ہوئے اور کہا: یا رسول اللہ! میں نے جہاد پر جانے کا ارادہ کیا ہے اور آپ سے مشورہ لینے آیا ہوں۔ آپ نے دریافت فرمایا: کیا تیری ماں زندہ ہے؟ انہوں نے عرض کیا: ہاں آپ نے فرمایا: ماں کی خدمت کر، اس لیے کہ جنّت ماں کے قدموں تلے ہے۔ (نسائی، بیہقی)۔ مراد یہ تھی کہ تو جہاد پر اس لیے جانا چاہتا ہے کہ رضائے الٰہی حاصل کرے، اور تقرب خداوندی پاکر جنّت کا حقدار بنے؛ تو جا، یہ سب چیزیں تمھیں جہاد میں شامل ہوئے بغیر بھی مل سکتی ہیں۔ جنّت تیری ماں کے قدموں کے نیچے ہے؛ اس کی خدمت میں رہ اور اس کی رضا حاصل کر۔

اور اس میں مومن اور مشرک ہونے کی کوئی قید نہیں۔ والدین اگر مشرک بھی ہوں تو بھی جیسا کہ اوپر بیان ہوا، (۳۱: ۱۵) ان کی خدمت اتنی ہی فرض ہے، جتنی ان کے مومن ہونے کی حالت میں۔ حضرت اسماءؓ کہتی ہیں کہ ایک مرتبہ میری والدہ بحالت کفر میرے پاس آئیں تو میں نے حضورؐ سے مسئلہ دریافت کیا کہ میری والدہ آئی ہیں اور مجھ سے میل جول رکھنے کی خواہشمند ہیں۔ کیا میں ان سے تعلقات قائم رکھوں؟ فرمایا: ہاں اپنی ماں سے رشتہ قائم رکھو اور سلوک کرو (متفق علیہ)

پروفیسر سجاد باقر رضوی

نیاز فتحپوری کی تنقید

کہتے ہیں کہ کسی زمانے میں وائی۔ ایم۔ سی۔ اے لاہور کی عمارت کے بالائی حصے میں حلقۂ اربابِ ذوق کے اجلاس ہوتے تھے اور نچلی منزل پر حلقۂ اربابِ علم کے۔ مولانا چراغ حسن حسرت (مرحوم) نے فقرہ لگایا کہ ذوق والوں کے پاس علم کی کمی ہے اور علم والوں کے پاس ذوق کی۔ حسرت صاحب کا فقرہ اپنی جگہ، تاہم یہ حقیقت ہے کہ علم اور ذوق کی یکجائی قدرت کا کرشمہ ہوتی ہے۔ نیاز فتحپوری کی تنقید عالمانہ شکوہ اور اعلیٰ ذوقِ شعر کی مظہر ہے۔ ان کا اعلیٰ ذوقِ شعر جو کبھی بلند پایہ منظومات کی صورت میں اظہار پاتا تھا بالآخر ان کے علم کے ساتھ مدغم ہو کر تنقید کی صورت میں ظاہر ہوا۔ عربی، فارسی، ہندی اور اردو زبانوں میں مہارت اور انگریزی زبان سے مناسب واقفیت نے ان کے علم میں وسعت اور ذوق میں گہرائی پیدا کی تھی۔ اُن کے تنقیدی مضامین کی نثر اعلیٰ سنجیدگی، وضاحت، اور ذوقی تجزیہ کے باعث رفعت کی حامل ہے۔ اردو شاعری اور اردو غزل کے ارتقا پر اُن کے مضامین اور مختلف شاعروں پر اُن کے محاکمے، اُن کی تنقیدی بصیرت پر دلالت کرتے ہیں۔

اُردو ادب کی تاریخ میں نیاز فتح پوری کا مقام متعین ہو چکا ہے۔ ان کا تعلق اردو ادب کے اس دبستان سے ہے جسے ہم رومانی، جمالیاتی اور تاثراتی دبستان کے نام سے جانتے ہیں۔ اس دبستان کو مقصدیت، افادیت

(اصلاح والے دبستان کی نفی کہہ لیجئے۔ اردو تنقید کی ابتدا ہی اصلاحی مقاصد کے
تحت ہوئی محمد حسین آزاد اور مولانا حالی دونوں ہی شاعری کی اصلاح چاہتے تھے۔
آزاد کی نظری تنقید ان دو خطبات میں ملتی ہے جو ۱۸۶۷ء اور ۱۸۷۴ء میں انجمن
پنجاب میں دیئے گئے اور جو نظم آزاد میں شامل ہیں۔ آزاد کے یہ تنقیدی خطبات، ذوقی
تاثراتی تنقید کی ذیل میں آتے ہیں۔ اس کے برخلاف مولانا حالی کی تنقید اعلیٰ تجزیاتی
قوت کی مظہر ہے۔ انہوں نے ادب کو زندگی کے تابع کرتے ہوتے اسے اصلاحی منصب
پر فائز کیا۔ اس کے ساتھ ہی ادب پر محاکمے کے لیے اخلاقی نقطۂ نظر کو رائج کیا۔
آزاد اپنے شعری تصورات کے ساتھ تنہا رہ گئے۔ حالی کے پیچھے سرسید کی تحریک تھی
اور اردو شاعری میں وہی چلن رائج ہوا جس کی داغ بیل حالی نے ڈالی تھی۔ شبلی اور
شرر کی تنقید میں گریز کی صورت نظر آتی ہے لیکن اخلاقیات کے شکنجے سے دونوں نہ
بچ سکے۔

اخلاقیات اور جمالیات کے متعلق بات ہو رہی ہے تو اس ضمن میں ایک اور
بات سنتے چلیئے۔ اردو شاعری میں جہاں تک قدما کا تعلق ہے اخلاقیات اور جمالیات
میں کوئی تضاد نہیں ملتا۔ دیگر علوم کی طرح شاعری بھی انکشافِ حقیقت ہے خواہ وہ
حسن کا انکشاف ہو، خوبی کا ہو، یا صداقت کا۔ یا پھر ان سے متعلق انسانی رابطوں کا
سودا اگر یہ کہتے ہیں کہ :

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ + کیا جانیئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

تو یہ بھی کہتے ہیں کہ :

طبیعت سے فرومایہ کی شعور نہیں ہوتا + جو آبِ چاہ کا قطرہ ہے وہ گوہر نہیں ہوتا

قدما کے یہاں ایسی مثالیں بہت ملیں گی۔ کہیں کم کہیں زیادہ۔ اس کی وجہ
یہ ہے کہ قدما کے فکری پس منظر میں حقیقت کا یہ تصور ہے کہ وہ واحد ہے اور خود
کو صداقت خوبی اور حسن کے حوالے سے کائنات میں منکشف کرتی ہے لہذا یہ تینوں
حوالے ایک ہی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ بعض اوقات تو ایک ہی لفظ

مثلاً "خوبی" جمالیاتی اور اخلاقی دونوں سطحوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ غالب کا ایک شعر اخلاقی اور جمالیاتی نقطۂ نظر کی وحدت کو بڑی خوبی سے ظاہر کرتا ہے۔

ہے خیالِ حُسن میں حُسنِ عمل کا سا خیال + خلد کا ایک در ہے میری گور کے اندر کھلا

۱۸۵۷ء کے بعد نئی فکری تحریکیں چلیں۔ زندگی اور ادب دونوں کے لیے نئے راستوں کی نشاندہی کی گئی۔ نیچر کا فلسفہ آیا اور عقلیت کا طریق کار، پرانا مابعد الطبیعاتی نظام اور علامتی اور استعاراتی طریق کار فرسودہ اور لایعنی قرار پایا۔ اور پھر وہی ہوا جو یورپ میں پہلے ہو چکا تھا۔ عقلیت و اصلاح معاشرہ، نیچرل شاعری اور جذباتی اُبال اور پھر جمالیاتی نقطۂ نظر اور تاثرات کا اظہار ـــــ یہ الگ بات ہے کہ مغرب میں ان سب تحریکوں کے درمیان وقفہ زیادہ رہا، ہمارے یہاں ان میں زیادہ سُرعت آگئی مثلاً عقلیت کی تحریک کے ساتھ نیچرل شاعری اور رومانیت کے ساتھ تاثراتی اظہار ـــ غرض یہ کہ اب زمانہ طرز احساس میں بے ربطی کا آگیا۔

پہلے ذکر ہو چکا ہے کہ اردو تنقید کی ابتدا ہی حالی کے عقلی و اخلاقی اور آزاد کے تخیلاتی و تاثراتی طریق کار سے ہوئی۔ حالی اور ان کے دبستان شعر و تنقید کا ردعمل جمالیاتی دبستان کی صورت میں ہوا۔ شاعری تاثرات کا اظہار اور تنقید انہیں تاثرات کی تفہیم و ابلاغ ٹھہری۔ جمالیات و اخلاقیات، عقل و جذبہ علیحدہ علیحدہ اکائیاں بن گئے۔ عقل مابعد الطبیعاتی حقائق کی تجزیہ کاری میں صرف ہونے لگی۔ جذبات، احساسات و تاثرات ادب و شعر میں ڈھلنے لگے۔

نیاز فتح پوری اسی رجحان کے وارث تھے۔ اور تنقید میں جمالیاتی دبستان کے ایک اہم رکن۔ شاعری کے بارے میں ان کا موقف خود ان کے لفظوں میں سنیئے:

"محبت یا عشق فی الحقیقت ایک شدید قسم کا احساس

وتاثر کے اظہار کا نام شعر ہے۔ ہم کسی پھول کو دیکھتے ہیں اور اس
کے رنگ و بو سے متاثر ہو کر اس کی تعریف کرتے ہیں، یہ بھی شعر
ہے۔ ہم شفق کی رنگینی سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کا اظہار کرتے
ہیں، یہ بھی شعر ہے۔ ہم قوس و قزح کو دیکھتے ہیں اور بے اختیارانہ
کلمات تحسین زبان سے نکل جاتے ہیں، یہ بھی شعر ہے، اس طرح
کائنات میں قدرت کے جتنے مظاہر و آثار ہیں وہ سب انسان کے
حواس پر اثر انداز ہو سکتے ہیں اور جو کیفیت اُن سے پیدا ہوتی
ہے اس کو ظاہر کر دینا شعر ہو سکتا ہے۔ بشرطیکہ اس اظہار
میں ترنم کو قائم رکھا جائے اور اسی ترنم کے پیدا کرنے کے لیے
مخصوص لب و لہجہ اور مخصوص اوزان وضع کیے گئے ہیں۔

[انتقادیات مطبوعہ کراچی صفحہ ۸۵/۸۶]

گو نیاز فتح پوری کے نزدیک شاعری کی اساس دو عناصر پر ہے۔ ایک
تاثرات" اور دوسرے "ترنم"۔ مگر شاعر کا کام یہ بھی ہے کہ وہ اپنے دل میں
پیدا ہونے والے تاثرات کو دوسروں تک پہنچائے۔

"شاعر کا کمال یہ ہے کہ جو تاثرات اُس کے دل میں پیدا
ہوتے ہیں ان کو ایسے الفاظ و انداز سے ظاہر کر دے کہ دوسرا
بھی وہی کیفیت اپنے اندر محسوس کرنے لگے اور اسی کا نام
ذوق سلیم ہے۔"

[انتقادیات صفحہ ۹۱]

تاثرات، ترنم، اور ذوق سلیم کے علاوہ کمال شعر کے لیے ایک اور
لازمی عنصر انداز بیان ہے۔ چونکہ تاثرات کا اظہار، ترنم کا زیر و بم،
جذبات کی بلندی و پستی، سب کا انحصار لفظوں پر ہے، اس لیے نیاز فتح پوری
انداز بیان یا اسلوب کو شاعری کا اہم عنصر قرار دیتے ہیں۔

کہتے ہیں۔

"انداز بیان ہی ایک وہ چیز ہے جس سے مخاطب کو متاثر کیا جاتا ہے اور گفتگو کا لب ولہجہ پیدا کرنا، مخصوص الفاظ کی مخصوص ترکیب سے ہی ممکن ہے۔ علاوہ اس کے جذبات کی بلندی وسخافت سب الفاظ و اندازِ بیان پر منحصر ہے"۔

[انتقادیات صفحہ ۸۸]

اپنے تنقیدی نقطۂ نظر کا اظہار کرتے ہوئے نیاز فتح پوری جمالیاتی موقف واضح لفظوں میں بیان کرتے ہیں۔ انہوں نے اپنے مضامین میں اسکر وائلڈ کا یہ قول ایک سے زیادہ بار پیش کیا ہے کہ

"دنیا میں کسی کتاب کے متعلق یہ گفتگو کرنا کہ وہ اخلاق پر اچھا اثر ڈالتی ہے یا بُرا لایعنی سی بات ہے۔ اگر کوئی تنقید ہو سکتی ہے تو صرف یہ کہ وہ اچھی لکھی گئی ہے یا بری۔

[انتقادیات صفحہ ۱۲۸]

اس جمالیاتی موقف کے وہ شدت سے قائل نظر آتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اخلاقی بحث کا تعلق تو مواد سے ہوگا لہذا وہ تنقید کو محض انداز بیان تک محدود رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے نیاز صاحب اسے محض تاثرات کا اظہار سمجھتے ہیں۔ ان تاثرات کی نوعیت یا ان کی اخلاقی حیثیت پر بحث ان کے تنقیدی طریق کار سے خارج ہے فراق گورکھپوری پر مضمون لکھتے ہوئے وہ نہایت واضح انداز میں شاعری پر کسی قسم کی اخلاقی بحث کو رد کر دیتے ہیں۔

"اس سے شاید کسی کو انکار نہ ہو کہ شاعری صرف تاثرات کی زبان ہے اور اس کے بعد پھر یہ گفتگو کوئی معنی نہیں رکھتی کہ ان تاثرات کی نوعیت کیا ہے چہ جائیکہ اخلاقیات

و مذہبیات وغیرہ کی بحث چھیڑنا کہ اُسے تو شاید کوئی پیغمبر بھی گوارا نہ کرے اگر وہ شعر کہنے پر آجائے"۔

[انتقادیات صفحہ ۲۹۵]

نیاز صاحب نے اپنے جمالیاتی موقف کا اظہار جا بجا اس شدت سے کیا ہے کہ بہ ظاہر ان کے یہاں کسی اخلاقی یا مقصدی زاویہ نظر کی کوئی گنجائش نظر نہیں آتی۔ مقصدیت تو ان کی تنقید میں نہیں جھلکتی مگر اخلاقیات سے وہ پیچھا نہیں چھڑا سکے۔ اگر شاعری محض تاثرات کا اظہار ہے اور اس پر بحث محض اسلوب یا اندازِ بیان کے اعتبار سے ہی ہو سکتی ہے تو مراتبِ شعر پر محاکمہ دیتے وقت محض اسلوب پر ہی گفتگو ہونی چاہیئے اور دو شاعروں یا دو دبستانوں میں مرتبہ کا فرق اس طرح متعین ہونا چاہیئے کہ ایک کا انداز بیان دوسرے کے مقابلے میں زیادہ موثر ہے۔ مگر نیاز صاحب فرقِ مراتب کی بات کرتے وقت ذوق کی پستی و بلندی کی بات بھی کرنے لگتے ہیں۔ لکھتے ہیں۔

"جب مراتب شعر سے بحث کی جائے گی اور منازلِ شعر پر گفتگو ہوگی تو اس وقت یہ بھی کہنا پڑے گا کہ فلاں کا ذوق پست ہے اور فلاں کا بلند اور نقد کی یہی ناگوار صورت پیش آجاتی ہے جب دہلی اور لکھنو کی شاعری سے کوئی شخص بحث کرتا ہے ورنہ یوں لکھنؤ کی شاعری جب تک مدارج کا سوال نہ پیدا ہو اپنی جگہ یقیناً مکمل چیز ہے"۔

[انتقادیات صفحہ ۱۴۷]

ذوق کی پستی و بلندی کا معیار کیا ہے، نیاز صاحب نے یہ بات وضاحت سے نہیں کہی البتہ اس اقتباس سے یہ ضرور ظاہر ہوتا ہے کہ بات صرف اندازِ بیان تک محدود نہیں ہے۔ ذوق کی پستی و بلندی میں خیال و مواد بھی شامل ہے جس کی بلندی سے ذوق بلند اور پستی سے پست ہو جائے گا۔

کہتے ہیں۔

"انداز بیان ہی ایک وہ چیز ہے جس سے مخاطب کو متاثر کیا جاتا ہے اور گفتگو کا لب ولہجہ پیدا کرنا، مخصوص الفاظ کی مخصوص ترکیب سے ہی ممکن ہے۔ علاوہ اس کے جذبات کی بلندی وسخافت سب الفاظ و انداز بیان پر منحصر ہے"۔

[انتقادیات صفحہ ۸۸]

اپنے تنقیدی نقطۂ نظر کا اظہار کرتے ہوئے نیاز فتح پوری جمالیاتی موقف واضح لفظوں میں بیان کرتے ہیں۔ انہوں نے اپنے مضامین میں اسکر وائلڈ کا یہ قول ایک سے زیادہ بار پیش کیا ہے کہ

" دنیا میں کسی کتاب کے متعلق یہ گفتگو کرنا کہ وہ اخلاق پر اچھا اثر ڈالتی ہے یا برا لایعنی سی بات ہے۔ اگر کوئی تنقید ہو سکتی ہے تو صرف یہ کہ وہ اچھی لکھی گئی ہے یا بری۔

[انتقادیات صفحہ ۱۲۸]

اس جمالیاتی موقف کے وہ شدت سے قائل نظر آتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اخلاقی بحث کا تعلق تو مواد سے ہوگا لہذا وہ تنقید کو محض انداز بیان تک محدود رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے نیاز صاحب اسے محض تاثرات کا اظہار سمجھتے ہیں۔ ان تاثرات کی نوعیت یا ان کی اخلاقی حیثیت پر بحث ان کے تنقیدی طریق کار سے خارج ہے فراق گورکھپوری پر مضمون لکھتے ہوئے وہ نہایت واضح انداز میں شاعری پر کسی قسم کی اخلاقی بحث کو رد کر دیتے ہیں۔

" اس سے شاید کسی کو انکار نہ ہو کہ شاعری صرف تاثرات کی زبان ہے اور اس کے بعد پھر یہ گفتگو کوئی معنی نہیں رکھتی کہ ان تاثرات کی نوعیت کیا ہے چہ جائیکہ اخلاقیات

و مذہبیات وغیرہ کی بحث چھیڑنا کہ اُسے تو شاید کوئی پیغمبر بھی
گوارا نہ کرے اگر وہ شعر کہنے پر آجائے۔"

[انتقادیات صفحہ ۲۹۵]

نیاز صاحب نے اپنے جمالیاتی موقف کا اظہار جابجا اس شدت سے کیا ہے کہ بہ ظاہر ان کے یہاں کسی اخلاقی یا مقصدی زاویہ نظر کی کوئی گنجائش نظر نہیں آتی۔ مقصدیت تو ان کی تنقید میں نہیں جھلکتی مگر اخلاقیات سے وہ پیچھا نہیں چھڑا سکے۔ اگر شاعری محض تاثرات کا اظہار ہے اور اس پر بحث محض اسلوب یا اندازِ بیان کے اعتبار سے ہی ہو سکتی ہے تو مراتبِ شعر پر محاکمہ دیتے وقت محض اسلوب پر ہی گفتگو ہونی چاہیئے اور دو شاعروں یا دو دبستانوں میں مرتبہ کا فرق اس طرح متعین ہونا چاہیئے کہ ایک کا انداز بیان دوسرے کے مقابلے میں زیادہ موثر ہے۔ مگر نیاز صاحب فرقِ مراتب کی بات کرتے وقت ذوق کی پستی و بلندی کی بات بھی کرنے لگتے ہیں۔ لکھتے ہیں۔

"جب مراتب شعر سے بحث کی جائے گی اور منازلِ شعر پر گفتگو ہوگی تو اس وقت یہ بھی کہنا پڑے گا کہ فلاں کا ذوق پست ہے اور فلاں کا بلند اور نقد کی یہی ناگوار صورت پیش آجاتی ہے جب دہلی اور لکھنو کی شاعری سے کوئی شخص بحث کرتا ہے ورنہ یوں لکھنؤ کی شاعری جب تک مدارج کا سوال نہ پیدا ہو اپنی جگہ یقیناً مکمل چیز ہے۔"

[انتقادیات صفحہ ۱۴۷]

ذوق کی پستی و بلندی کا معیار کیا ہے، نیاز صاحب نے یہ بات وضاحت سے نہیں کہی البتہ اس اقتباس سے یہ ضرور ظاہر ہوتا ہے کہ بات صرف اندازِ بیان تک محدود نہیں ہے۔ ذوق کی پستی و بلندی میں خیال و مواد بھی شامل ہے جس کی بلندی سے ذوق بلند اور پستی سے پست ہو جائے گا۔

اس سلسلے میں وہ ایک واضح اشارہ فراق والے مضمون میں کرتے ہیں ۔ ملاحظہ ہو ۔

" شاعر کے لیے الفاظ کا انتخاب اور طرز ادا دو نہایت ضروری چیزیں ہیں لیکن اگر اسی کے ساتھ خیال بھی پاکیزہ ہو تو کیا کہنا "۔

[انتقادیات صفحہ ۲۰۰]

اس طرح نیاز صاحب اپنے تمام تر جمالیاتی نقطۂ نظر کے باوجود، اخلاقیات کے ساتھ تھوڑی بہت رعایت کرتے جاتے ہیں ۔ وہ بار بار یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ کلام کا جائزہ لیتے ہوئے محض اسلوب اظہار کو دیکھتے ہیں۔ شعر میں جذبات کی نوعیت کو نہیں پرکھتے محض انداز بیان سے سروکار رکھتے ہیں ۔ اس کے باوجود تنقید کرتے وقت اس قسم کے الفاظ و جملے استعمال کرتے ہیں جن سے ان کے مزاج میں رچی ہوئی اخلاقیات کا پتہ چلتا ہے مثلاً " پایہ تہذیب سے گرا ہوا " " مبتذل نگاری " " بیہودہ گوئی " وغیرہ ۔

نیاز صاحب اپنے جمالیاتی موقف کو بڑی شد و مد سے " تصوف کے خلاف استعمال کرتے ہیں ۔ تصوف کا مفہوم بھی ان کے ذہن میں شاید یہ ہے کہ اس کا تعلق عالم بالا سے ہے ۔ اسی لیے وہ جذبات، تاثرات اور انداز بیان پر زور دے کر شاعری کو اسی دنیا کی چیز بنانے پر مصر ہیں ــــ " عقلیت " کے حوالے سے عالم بالا کو شاعری سے خارج کر دیتے ہیں اور جذبات و تاثرات کے نام پر اسے اسی دنیا میں رکھنا چاہتے ہیں ۔ فراق گورکھپوری پر مضمون سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو ۔

" جب میں کسی شاعر کے کلام پر انتقادی نگاہ ڈالتا ہوں تو اس سے بحث نہیں کرتا کہ اس کے جذبات کیسے ہیں بلکہ صرف یہ کہ اس نے اس کے ظاہر کرنے میں کیا اسلوب اختیار

کیا اور وہ ذہن سامع تک اُن کو پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں۔ بیان خواہ حسن و عشق کا ہو یا "ہنر کی پن چکی" کا اس سے غرض نہیں۔ دیکھنے کی چیز صرف یہ ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ واقعی الفاظ سے ادا ہو بھی ہے یا نہیں۔ اور پھر چونکہ میں اسی دنیا کا آدمی ہوں جہاں الفاظ کا شرمندۂ معنی ہونا ضروری سمجھا جاتا ہے اور اس دنیا کے علاوہ میں کسی ایسی دنیا کا قائل نہیں ہوں جہاں "معنی" شرمندہ الفاظ نہیں ہوتے۔ اس لیے میں یہی چاہتا ہوں کہ کم از کم شاعری اسی "پر معصیت" دنیا کی کی جائے کیونکہ معصومیت کا تعلق محض "لڑکپن" سے ہے اور شعر نام ہے جوانی کا"

[انتقادیات صفحہ ۲۹۶]

تصوف کی شاعری کے بارے میں نیاز صاحب کے رجحانات کے متعلق جائزہ ابھی مکمل نہیں ہوا۔ یہاں مندرجہ بالا اقتباس کے حوالے سے ایک ضمنی بات سن لیجئے۔ نیاز فتح پوری صاحب ویسے تو شعر کے بارے میں فن برائے فن کے جمالیاتی موقف کے حامی ہیں تاہم وہ شاعری کو محض اظہار تک محدود نہیں رکھتے۔ اس کا ابلاغ بھی چاہتے ہیں۔ یوں وہ شاعر سے ایسے انداز بیان کی توقع کرتے ہیں جو شعری جذبات کو کامیابی کے ساتھ ذہن سامع تک پہنچا دے۔

جہاں تک تصوف کا تعلق ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نیاز صاحب کے ذہن میں اس کا کوئی خاص مفہوم ہے جس کی بنا پر وہ اس کے مخالف ہیں ورنہ اپنی تنقیدی تحریروں میں وہ میر تقی میر اور میر درد کے بہت قائل نظر آتے ہیں اور اس علاوہ جذبات کے بھی قائل ہیں۔ جو ان حضرات کی شاعری میں تصوف کی وجہ سے پیدا ہوا۔ مومن پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"ہر چند کہ ان کی شاعری دردؔ و میرؔ کی طرح ان جذبات
عالیہ کا نتیجہ نہیں جنھیں تصوف سے تعبیر کیا جاتا ہے بلکہ صرف
جنسی محبت سے بحث کرتی ہے لیکن کمال یہی ہے کہ مومنؔ نے
بلندی جذبات کو یہاں بھی ہاتھ سے جانے نہ دیا"۔

[انتقادیات صفحہ ٦۲]

نیاز صاحب کے ذہن میں تصوف کا کیا مفہوم ہے اس کے بارے میں ان کی تحریروں سے کچھ واضح نہیں ہوتا۔ چند اشارے ہیں جن سے یہ پتہ چلتا ہے کہ تصوف کا اس دنیا سے کوئی تعلق نہیں ۔ گویا تصوف نام ہے چند ماورائی تصورات و خیالات کے اظہار کا۔ اب چونکہ ان کے نزدیک شاعری نام ہے جذبات و تاثرات کے اظہار کا، اس لئے انسانی زندگی سے ماورا باتوں کے اظہار میں انہیں شاعری نظر نہیں آتی۔ خود کہتے ہیں۔

"میرے نزدیک شاعری کو تصوف سے متعلق کر دینا
بالکل ایسا ہی ہے جیسے کسی خوبصورت عورت سے شادی کر لی
جائے کہ اس کے بعد حسن و عشق دونوں کا صفایا ہے نہ عورت
عورت رہ جاتی ہے اور نہ مرد مرد"۔

[انتقادیات صفحہ ۲۹۷]

ساتھ ہی یہ بھی کہتے ہیں کہ :

"یہ غلط ہے کہ میں تصوف کے رنگ سے متنفر ہوں
یہ ضرور ہے کہ شاعری کا خون تصوف کے ہاتھ سے مجھے پسند نہیں۔

[انتقادیات صفحہ ۲۹۸]

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نیاز صاحب محض ایسے اشعار کو شاعری کے زمرے سے خارج سمجھتے ہیں جن میں تصوف کے نکات بیان کئے گئے ہوں ورنہ وہ اشعار جن میں جذباتی و تاثراتی اظہار ہو خواہ وہ حقیقت کی طرف

ہی اشارہ کیوں نہ کرتے ہوں، نیاز صاحب کے مفہوم میں اعلیٰ درجے کی شاعری کا رتبہ حاصل کر سکتے ہیں۔ خود لکھتے ہیں۔

"مجاز کو بے دھڑک "حقیقت" کہہ دینا اتنا مرغوب نہیں جتنا "حقیقت" کو مجاز کے رنگ میں ظاہر کرنا"

[انتقادیات صفحہ ۲۹۸]

غور کیجیے تو نیاز صاحب کے اس جملے سے تصوف کی شاعری کا جواز نکل آتا ہے۔ یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ وہ تمام شعرا جو صوفیانہ خیالات رکھتے تھے اسی طریق کار کے حامل تھے۔ مجاز کو حقیقت کہہ دینا تو تصوف کا مسلک ہی نہیں ہے۔ وہ شاعر جن کے کلام کے پس منظر میں تصوف کی جھلک نظر آتی ہے، سب کے سب "حقیقت" کو مجاز کے رنگ میں ہی ظاہر کرتے ہیں۔

ہو سکتا ہے کہ نیاز صاحب نے تصوف کے ساتھ جان بوجھ کر تھوڑی سی رعایت کر دی ہو۔ شاید اس لیے کہ وہ میر درد کی شاعری کے بہت قائل تھے۔ وہ درد کے جذبات میں پاکیزگی اور عمق کی نشاندہی کرتے ہوئے انہیں اس لحاظ سے میر سے بھی بلند پاتے ہیں۔

لکھتے ہیں:

"میر کے یہاں جذبات عشق کا منبع یقیناً درد کا سا عمیق و پاکیزہ نہیں ہے۔"

[انتقادیات صفحہ ۲۶۵]

اب اگر یہ سوال کیا جائے کہ میر درد کے جذبات عشق کا منبع کیا۔ تو یقیناً نیاز صاحب کا جواب ہوگا تصوف۔ اس کے باوجود وہ "تصوف" کو غزل کے لیے مضر سمجھتے تھے۔ ان کے لفظوں میں سنیئے۔

"میرے نزدیک تغزل میں تصوف کو شامل کر لینا ایک

غزل گو شاعر کا کمال نہیں بلکہ اس کا عجز ہے"۔

[انتقادیات صفحہ ۱۲۲]

"رنگ تغزل میں ان [مومن] کا کلام اس چیز سے بالکل پاک ہے جس کو تصوف یا عشق حقیقی سے موسوم کیا جاتا ہے

[انتقادیات صفحہ ۱۲۷]

" تصوف کے حدود وہاں سے شروع ہوتے ہیں جہاں عقل کی پرواز ختم ہوتی ہے اور فضا جو ماورائے سرحدِ عقل و شعور ہے اس کے وسعت کی کوئی انتہا نہیں"۔

[انتقادیات صفحہ ۱۲۷]

ان اقتباسات سے جو چند باتیں ظاہر ہوتی ہیں ان کا شمار کرتے چلئے۔ اول یہ کہ تصوف غزل گو شاعر کے لیے عجزِ شاعری ہے۔ دویم یہ کہ مومن کا رنگ تغزل اس لیے پُر اثر ہے کہ وہ تصوف سے پاک ہے۔ سویم یہ کہ ماورائے عقل وشعور فضا جو تصوف کے لیے سازگار ہے غزل کے لیے سازگار نہیں کہ وہاں جذبات وتاثرات کی کیفیات اس طرح موثر نہیں ہوسکتیں جیسی کہ ہماری عقل وشعور کی دنیا میں ہوتی ہیں۔

نیاز صاحب کی تنقید کی تفہیم میں یہ بات اہم ہے کہ وہ بہ بنائے عقل و شعور تصوف کو شاعری سے خارج کر دیتے ہیں تاہم شاعری میں عقل وشعور کی گنجائش نہیں پیدا کرتے۔ اس کی بنیاد وہ جذبات وتاثرات کو ہی قرار دیتے ہیں۔ اپنے ذوقی وجمالیاتی نقطۂ نظر میں گاہے بہ گاہے تھوڑی بہت اخلاقیات کا جواز پیدا کر لیتے ہیں مگر اخلاقیات کو تنقید کی بنیاد نہیں سمجھتے۔ اس بات پر کہ ان کا رشتہ حالی کی مقصدی و اخلاقی تنقید سے کیا ہے، بحث بعد میں ہو گی۔ ابھی یہ دیکھتے چلئے کہ اپنے موقف کا اطلاق وہ اردو غزل پر کس طرح کرتے ہیں۔ ہم نے پہلے کہا ہے کہ کلاسیکی غزل میں اخلاقیات وجمالیات کی کوئی حدبندی

نہیں ملتی۔ حقائق کا انکشاف ہے خواہ وہ کسی صداقت کا ہو، خوبی کا ہو یا حسن و معاملاتِ حسن و عشق کا۔ لیکن نیاز صاحب تو شاعری ہی کو محض جذبات و تاثرات کا اظہار کہتے ہیں لہٰذا غزل کو بھی اسی نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔ غزل کے لغوی معنی کو مدِ نظر رکھتے ہوئے نیاز صاحب اُسے جذبۂ محبت سے منسلک کر دیتے ہیں۔ لہٰذا ایک حد بندی تو غزل کی اسی طرح ہو گئی کہ اب وہ تمام اشعار جو جذبہ محبت کے اظہار کے بجائے کسی صداقت یا خوبی کے انکشاف سے متعلق ہوں گے جزوِ غزل نہ ہوں گے۔ محبت کے سلسلے میں بھی ان کا خیال ہے کہ :

"جس محبت کا تعلق غزل گوئی سے ہے وہ مخصوص ہے اس جذبے سے جو جنسی کشش و خواہش سے پیدا ہوتا ہے ... . بعض اصحاب کو میں نے کہتے ہوئے سنا ہے کہ علاوہ جنسی محبت کے ایک چیز ذہنی و روحانی محبت بھی ہے جسے (Intellectual Love) کہتے ہیں۔ لیکن میں اس کو محض شاعری سمجھتا ہوں اور اس کا وجود جنسی کیفیت سے علیحدہ میری سمجھ میں نہیں آتا۔ تاہم اگر تھوڑی دیر کے لیے مان لیا جائے کہ اس عشق کا وجود ممکن ہے تو بھی اس کا غزل گوئی سے کوئی واسطہ نہیں"۔

[انتقادیات صفحہ ۸۶]

"تغزل کا تعلق میرے نزدیک صرف ان جذباتِ محبت سے ہے جو اس گوشت پوست سے پیدا ہوتے ہیں اور جن کے پورا ہونے کی تمنا ہر محبت کرنے والے کو ہوتی ہے"۔

[انتقادیات صفحہ ۸۶]

لہٰذا غزل کی دوسری حد بندی اس طرح ہوئی کہ انہوں نے اس کا تعلق

محض ان جذبات محبت سے قائم کیا جو بقول ان کے اسی "گوشت پوست" کی دنیا میں "گوشت پوست" سے ہی پیدا ہوتے ہیں ۔ ان کی حتمی رائے یہ ہے کہ "عشق حقیقی" بالکل بے معنی چیز ہے ۔ ملاحظہ ہو ۔

"ممکن ہے وہ لوگ جنھوں نے "عشق حقیقی" کی اصطلاح وضع کی ہے یا جو شاعری میں تصوف کو شامل کر کے صنم اور صمد کا امتیاز اُٹھا ڈالنے پر مصر ہیں انہیں مجھ سے اختلاف ہو لیکن میری حقیقی رائے یہی ہے کہ "حقیقی عشق" بالکل بے معنی چیز ہے اور غزل گوئی سے اس کا کوئی تعلق نہیں ۔"

[انتقادیات صفحہ ۸۷]

غزل کی تیسری حد بندی اس طرح ہوئی کہ نیاز صاحب نے غزل کے جذبات کو ہجر و فراق اور سوز و گداز کے ساتھ متعلق کر دیا ۔ مثلاً سودا کے بارے میں لکھتے ہیں ۔

"وہ فطری سوز و گداز جو غزل گوئی کے لیے ضروری ہے اس سے یہ نا آشنا تھے ۔"

[انتقادیات صفحہ ۱۰۱]

غزل کے متعلق ایک عمومی بیان اس طرح دیتے ہیں ۔

"غزل گوئی کی وسعتیں زیادہ تر ہجر و فراق کی دنیا سے متعلق ہوا کرتی ہیں ۔"

[انتقادیات صفحہ ۸۶]

غزل کی ان حد بندیوں کے پیش نظر' اردو شاعری میں نیاز صاحب جس شاعر کے سب سے زیادہ قائل ہیں وہ میر تقی میر ہیں ۔ اس لیے کہ شاعری سے بالعموم اور غزل سے بالخصوص جو توقعات وہ رکھتے ہیں انہیں اول میر اور پھر مومن ہی پوری کرتے ہیں ۔ میر کے بارے میں لکھتے ہیں ۔

"حقیقت یہ ہے کہ اردو شاعری کتنی ہی جدید فتوحات حاصل کرے لیکن وہ اُس مملکت میں کوئی فاتحانہ قدم نہیں رکھ سکی جو میرؔ کے قبضے میں آچکی ہے۔ زبان کی حلاوت، عاشقانہ فتادگی، والہانہ ربودگی، خستگی دبرشتگی، کونسی ایسی چیز ہے جو ان کی غزلوں میں نہیں پائی جاتی۔"

[انتقادیات صفحہ ۳۷]

وہ مومنؔ کے بڑے مداح ہیں۔ اس لیے کہ ان کے کلام میں جذبات محبت "گوشت پوست" سے پیدا ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں خوتے گدایانہ نہیں نیز یوں بھی کہ ان کا کلام "اس چیز سے بالکل پاک ہے جس کو تصوف یا عشق حقیقی" سے موسوم کیا جاتا ہے۔"

اس کے باوجود انہیں مومنؔ کے معشوق کے "کیریکٹر" پر اعتراض ہے لکھتے ہیں۔

"اگر ہم مومن کے معشوق کا کیریکٹر اُن کے کلام سے متعین کریں تو کہہ سکتے ہیں کہ بازاری جنس سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔"

[انتقادیات صفحہ ۱۲۸]

لہذا مومنؔ کے بارے میں اپنی مدح اور تعریف وتحسین کے باوجود یہ نتیجہ نکالتے ہیں جو یقیناً اخلاقی نوعیت کا ہے۔

"اگر ان کی محبت ذرا بلند ہوجاتی تو پھر آج یہ جستجو نہ ہوتی کہ اردو شاعری میں دوسرا میرؔ کون ہوسکتا ہے۔"

[انتقادیات صفحہ ۱۲۸]

میرؔ و مومنؔ کے بعد وہ دردؔ اور قائمؔ کے بھی قائل نظر آتے ہیں لیکن سوداؔ کی طبیعت کو غزل گوئی کے منافی خیال کرتے ہیں۔ گو وہ دیگر اصناف

شعر میں سودا کے قائل ہیں مگر غزل اور مثنوی میں وہ انہیں کامیاب خیال نہیں کرتے لکھتے ہیں۔

"ہر حذف میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ کوئی شیر صحرا ہے جو نیستاں کو چیرتا پھاڑتا چلا آرہا ہے۔ لیکن اُن کی یہی تنہا صفت غزل گوئی کے منافی تھی اس لیے وہ اس صنف میں زیادہ کامیاب نہیں ہوئے۔ . . . . . مثنویوں میں بھی چونکہ سادگی جذبات اور حلاوتِ زبان کی ضرورت ہے اس لیے میر کے مقابلے میں یہاں بھی ان کو زیادہ کامیابی نہیں ہوئی۔"

[انتقادیات صفحہ ۳۷]

"غزلوں میں بعض جگہ سودا نے بھی جذبات عاشقانہ سے کام لیا ہے اور سوز و گداز پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن چونکہ ان کی فطرت اس کیفیت کے مناسب نہ تھی اس لیے وہ پوری طرح کامیاب نہ ہو سکے۔"

[انتقادیات صفحہ ۳۷]

غزل کے بارے میں اپنے خاص معیارات رکھنے کی وجہ سے ہی وہ تغزل کی حد تک مصحفی کو سودا پر فضیلت دیتے ہیں۔

"اگر محض تغزل کو سامنے رکھا جائے تو وہ یقیناً سودا سے بلند مرتبہ رکھتے تھے۔"

[انتقادیات صفحہ ۴۰]

غزل کو جذبات محبت تک محدود کرنا، پھر اُن جذبات کو "گوشت پوست" کا حاصل سمجھنا، پھر انہیں ہجر و فراق، سوز و گداز سے متعلق کرنا، ان تمام باتوں کا حاصل وہی نتائج ہو سکتے ہیں جن پر نیاز صاحب پہنچے ہیں یہ الگ بات ہے کہ نیاز صاحب اپنے تنقیدی موقف کا اعلان کرتے ہوئے

ذوق شعری میں حدود کے قائل بالکل نہ تھے۔ ان کے تنقیدی موقف کے یہاں اور اس سلسلے میں جمالیاتی و ذوقی تنقید کے فریضہ سے ہم آگے چل کر بحث کریں گے البتہ یہاں غزل کے سلسلے میں نیاز صاحب کے ایک اور ضمنی موقف کا ذکر ضروری ہے۔ اور وہ ہے صنعتوں اور محاسنِ کلام کے بارے میں ان کا تصور اپنی عملی تنقید میں، خواہ وہ مومن و غالب پر ہو یا سیماب اکبرآبادی پر، وہ لفظی و معنوی رعایتوں پر بہت زیادہ زور دیتے ہیں اور اس ضمن میں ہمیں نیاز صاحب کے ذوقِ شعر کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ تاہم صنعتوں اور محاسنِ کلام کے بارے میں وہ حالی کے موقف کے زیادہ قریب نظر آتے ہیں۔ مثلاً آصف الدولہ کی شاعری پر نہایت ہمدردانہ تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"تشبیہ و استعارے ان کا کلام پاک ہے لیکن اگر کبھی کوئی شعر ایسا نکل گیا ہے تو بھی لطف سے خالی نہیں"۔

[انتقادیات صفحہ ۲۸۶]

"دردؔ اور سوزؔ کے یہاں ایہام کی شاعری بالکل نہیں پائی جاتی اور میرؔ کے کلام میں یہ عیب کبھی نظر آتا ہے"

[انتقادیات صفحہ ۱۰۳]

"[فتح گولکنڈہ سے قبل کے شاعر] جیسے اور جتنے بھی تھے صرف جذبات کا اظہار سادہ الفاظ میں کر دیا کرتے تھے اور یہی رنگ اوّل اوّل ولیؔ کا بھی رہا۔۔۔۔۔۔۔[دلی سے واپسی پر] ولیؔ یہ بولی بولنے لگا: "سحر ہے سرورِ گل جبیں کی ادا"

[انتقادیات صفحہ ۹۲]

ان اقتباسات کے پیشِ نظر شعر کے فنی پہلو کی طرف نیاز صاحب کے یہاں مولانا حالیؔ کے اثرات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ انھیں اثرات کے تحت وہ لکھنوی دبستانِ شعر میں فنی محاسن کے التزام کو بہ نظر استحسان نہیں

نہیں دیکھتے بحض لکھنوی شاعری ہی میں نہیں، دہلی کی شاعری میں بھی جہاں کہیں فن پر زور نظر آتا ہے وہ اُسے رد کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ انہیں کے لفظوں میں دیکھئے۔ لکھنوی شاعری کے متعلق لکھتے ہیں۔

" سوائے چند شاعروں کے، انہوں نے تو بے شک جذبات نگاری سے کام لیا۔ باقی سب نے ضلع جگت ہی میں وقت ضائع کیا۔ دہلی میں بھی ایہام گوئی اور رعایت لفظی کی مثالیں ملتی ہیں لیکن بہت کم۔ اور اگر شاہ نصیر و ذوق کو علیحدہ کر دیا جائے تو ایک شاعر بھی ایسا نہ نکلے گا جس نے اپنی غزلگوئی کی بنیاد جذبات نگاری پر قائم نہ کی ہو۔" [انتقادیات صفحہ ۱۱۹]

اس کے باوجود جب نیاز صاحب فن اور فن کاری کے متعلق اپنے مجرد خیالات پیش کرتے ہیں تو اسے اعلیٰ درجے کی شے قرار دیتے ہیں۔

" آرٹ چونکہ فطرت کی اصلاح ہے اس لیے تصنع و تکلف ہے۔ پھر کسی تصنع کو اس قدر حُسن کے ساتھ پیش کرنا کہ وہ تصنع نہ معلوم ہو، ارتقا کا وہ درجہ ہے جس کے نمونے اکثر نظر آنے لگے یا ہم یہ محسوس کرنے لگیں کہ شاید فطرت اسی آرٹ کی محتاج تھی، بہت بلند چیز ہے اور اس کی مثالیں دنیا میں کم نظر آتی ہیں۔ [مذاکرات نیاز یا مقالات صفحہ ۱۰۹]

غور کیجئے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نیاز صاحب بیک وقت مولانا حالی کے تنقیدی تصورات اور فن برائے فن کے تنقیدی موقف کے درمیان منڈلاتے نظر آتے ہیں۔ فن کے متعلق خالص نظری معتقدات پیش کرتے وقت وہ خود کو آسکر وائلڈ کا ہمنوا سمجھتے ہیں۔ شاعری پر عملی تنقید کرتے وقت اعلیٰ درجے کے شعری ذوق کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر وہ محاسنِ کلام، رعایات وغیرہ کا خاص خیال رکھتے ہیں۔ لیکن اردو

شاعری اور اردو غزل کا نظریاتی جائزہ لیتے وقت وہ مولانا حالی کے قدم سے قدم ملاتے ہیں۔ عام طور پر وہ شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے اُسے جذبات و تاثرات کے اظہار کے حوالے سے ہی پرکھتے ہیں لیکن لکھنوی شاعری پر محاکمہ کرتے وقت وہ معاشرتی رجحانات پر بھی بحث کرتے ہیں۔

"وہ لکھنوی شاعری جس نے اِسی ماحول، اِسی ذہنی پستی، اِسی اخلاقی فرومائیگی اِسی مذہبی تنگ نظری، اور اسی ہیجان بدمستی میں آنکھ کھولی ہو وہ ناسخ و وزیر ہی پیدا کر سکتی تھی نہ کہ مومن اور میر۔ اس میں سحر و صبا ہی کی تخلیق کی اہلیت ہو سکتی تھی نہ کہ درد و قائم کی"۔

[مذاکرات نیاز — صفحہ ۱۴۴]

"لکھنؤ کی شاعری کا یہ الفاظ کی طلسم بندی، کنگھی، چوٹی، انگیا، انچل، آرسی، سُرمہ، بے معنی ضائع و بدائع اور اسی قسم کی بہت سی سطحی و غیر سنجیدہ خوصیات کے پیدا ہونے کا سبب یہی تھا کہ اس وقت کی زندگی ہی ایک جھوٹی زندگی تھی۔

[مذاکراتِ نیاز — صفحہ ۱۴۳]

ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ نیاز صاحب نے شعر کو "جذبات و تاثرات" کا اظہار کہا ہے۔ پھر ان "جذبات و تاثرات" کو "گوشت پوست" سے منسلک کیا ہے۔ غزل میں جذبات کو "سوز و گداز" سے وابستہ کیا ہے، یہاں تک کہ داغ کے یہاں سوز و گداز کی کمی کے باعث نیز بازاری رنگ کی وجہ سے انہیں دلی سے نکال کر لکھنؤ کے کھاتے میں ڈال دیا ہے۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ نیاز صاحب کے ذوق کا معاملہ ہے، مگر شاعری میں ذوق کے حدود اس طرح متعین کر کے نیاز صاحب نے شاعری کی کئی ابعاد کھو دیں۔ مثلاً یہ کہ شاعری میں متضاد اور مختلف النوع جذبوں کو تخلیقی عمل کے دوران ہم آہنگ

اہم کام ہوتا ہے۔ کسی ایک تجربے کو "عمودی" طور پر بلند کر کے تجربے کے بالاتر منطقوں میں لیجانے کے لیے شاعروں کو محاسنِ کلام کا سہارا لینا پڑتا ہے یا پھر یہ کہ "افقی" طور پر دو مختلف تجربوں کو یکجا کر دینا اور اس طرح تجربے کے منطقے کو وسیع کرنا یہ بھی شاعروں کا اہم کام رہا ہے۔ مگر نیاز صاحب کے ذوقِ شعری کے حدود میں شاعری کی یہ اہم ابعاد نہیں سماتیں۔ لکھنوی شاعری پر سخت تنقید کرتے ہوئے وہ ایسے شعروں کی مثالیں دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں۔

"لکھنؤ کی بدنام و رسوا شاعری کے نمونے جو رعایتِ لفظی، ابتذالِ معنوی، مبالغہ، عریانی، ایہام، اور رکیک تشبیہات وغیرہ متعدد اسقام سے لبریز ہیں۔"

[انتقادیات صفحہ ۱۱۵/۱۱۱]

انہیں نمونوں میں وہ مندرجہ ذیل اشعار بھی پیش کرتے ہیں۔

کافرِ خط استوا بدن کا
تیری سونے کی کردھنی ہے

دیکھ کر تجھ کو نہ کیوں کر نعرہ زن ہوں سب رقیب
بیشتر کتوں کو بھکواتا ہے جلوہ ماہ کا

(ناسخ)

گھر سے خدا کے ملتے ہیں مضمون مجھے بلند
فکرِ رسا کمند ہے کعبہ کے بام کی

بیتاب دل کو تسکیں ہوتی ہے دیدِ خط سے
وہ بوٹی ہے یہ جس سے پارے کو مارتے ہیں

[آتش]

ساری رگیں ہوئی ہیں تنِ زار پر نمود
ناطاقتی نے جسم کو ستر بنا دیا

[رند]

بغل میں بیٹھے دل کی طرح سے آپ آکر
میں پاؤں پڑتا ہوں اٹھیے نہ دردِ سر کی طرح

[خلیل]

غور کیجئے تو ان اشعار میں رعایتیں مقصود بالذات نہیں بلکہ وہ تجربات کے دو مختلف النوع احاطوں کو آپس میں مربوط کرتی ہیں اور یہ

کام ہمارے شعرا نے بہت کیا ہے۔ غالب کے کلام کی تو یہ ایک خصوصیت ہے۔ انگریزی کے مابعد الطبیعاتی شعرا میں اور پھر جدید شعرا کے یہاں یہ شعر کی ایک خاص تکنیک ہے۔ انگریزی نقاد ایف آر لیوس نے جدید انگریزی شاعری پر کتاب لکھتے ہوئے اسے جدید طرزِ شعر کا طرۂ امتیاز بتایا ہے۔ ڈبلیو بی ییٹس کی اس تمثال پر جس میں بوڑھی عمر کو اس بے پیندے کی کیتلی سے تشبیہ دی گئی ہے جو کتے کی دم سے بندھی ہوئی ہو۔ انہوں نے انگریزی جدیدیت کی بنیاد رکھ دی۔ ہمارے یہاں یہ کام ڈیڑھ سو برس پہلے ہی ہو چکا ہے مصحفی کو ہی دیکھ لیجئے۔

بھلا درستیٔ اعضائے پیر کیا ہووے　　　کہ جیسے رسی سے ٹوٹا کواڑ باندھ دیا

تاہم رومانی وجمالیاتی مزاج ایسی تشبیہات کا متحمل نہیں ہو سکتا لہذا نیاز صاحب کے نقطہ نظر کی صراحت اس حوالے سے کی جا سکتی ہے۔

تاہم نیاز صاحب فن تنقید کی ذمہ داریوں سے بخوبی واقف ہیں اور اس ضمن میں انہوں نے بڑی بصیرت افروز باتیں کہی ہیں۔ جمالیاتی و ذوقی تنقید کے بارے میں ان کی رائے یہ ہے کہ نقاد کو اپنے ذوق کی تربیت اس طرح کرنی چاہیئے کہ وہ ہر رنگ اور ہر کیفیت کا لطف اٹھا سکے۔ بصورت دیگر ناقد اپنی کم مائیگی کے باعث فن پارے سے صحیح حظ نہ اٹھا سکے گا اور نہ ہی اس پر صحیح محاکمہ دے سکے گا۔ وہ لکھتے ہیں۔

"انتقاد کی ایک عام غلطی جس میں ہر شخص مبتلا نظر آتا ہے یہ ہے کہ نقاد سب سے پہلے یہ دیکھتا ہے کہ لکھنے والے نے اس کے ذوق کی رعایت کس حد تک کی ہے اور اس کے نقطۂ خیال سے کون کون سا حصہ ایک تصنیف کا مکمل کیا جا سکتا ہے اور اس کے بعد ایک قطعی حکم لگا دیتا ہے کہ فلاں جزو ایک کتاب کا اچھا اور فلاں خراب ہے۔ میرے نزدیک یہ

ایک اصولی غلطی ہے۔ اگر ایک شخص کا دماغ زندگی کے مختلف شعبوں، کارگاہِ حیات کے کثیر الانواع مناظر، جذباتِ انسانی کے مختلف، تکمیلِ فن کی متعدد اشکال، اور فطرت کے بوقلموں مظاہرے علیحدہ علیحدہ لطف اندوز ہونے کی اہلیت نہیں رکھتا تو اس کو انتقادی ذمہ داریاں اپنے سر نہ لینی چاہئیں۔ کیونکہ اس کے لیے ایک ایسے دماغ کی ضرورت ہے جو ہمہ گیر ہو اور ہر چیز کی جداگانہ حیثیت و امتیاز کو سمجھ کر اُس کے نقائص و محاسن کا درک کر سکے"۔

[انتقادیات صفحہ ۲۷۱]

نیاز فتح پوری نے اپنی تنقید میں ناقد کی ذمہ داریوں کو بڑی حد تک نبھایا ہے۔ ان کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے نہایت موثر انداز میں اپنے جمالیاتی و ذوقی موقف کے اعتبار سے مقصدی و اصلاحی تنقید کو رد کیا ہے۔ ایسے وقت میں جب کہ اُن کے چاروں طرف ناقدین اردو شاعری اور اردو غزل کا تیاپانچا کر رہے تھے اور بیشتر ادبی سرمائے کو ردّی کی ٹوکری میں ڈال رہے تھے نیاز صاحب نے نہایت واضح اور مدلل انداز میں اردو غزل اور اردو شاعری کی وکالت کی۔ جمالیاتی و تاثراتی نقاد کے اعتبار سے ان کی حیثیت اردو تنقید میں مسلّم ہے' البتہ ان کے محاکمے سخت ہیں۔ فراق صاحب بھی جمالیاتی نقاد ہیں مگر وہ استاد ذوقؔ کی خوبیوں کے بھی قائل ہیں۔ نیاز صاحب ان سے مختلف یوں ہیں کہ انہوں نے حالیؔ کی عقلیت' اور اخلاقی نقطہ نظر بھی وراثت میں پایا ہے۔ فنی تکلف کے وہ قائل ضرور ہیں' لیکن اکثر اوقات انہیں تکلف محض تکلف نظر آتا ہے اور یوں وہ فنی محاسن سے بدظن نظر آتے ہیں۔ تاثراتی نقطہ نظر کے اعتبار سے وہ آزاد کے

وارث بھی ہیں لیکن ایک فرق کے ساتھ۔ آزاد اپنے شعری نظریات کو اکثر تاثراتی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ اس کے برعکس نیاز صاحب کے یہاں عقلی و استدلالی انداز کے باعث انتہا درجے کی وضاحت ہے۔ شعر کے ذوق اور شعری محاکموں کے اعتبار سے نیاز صاحب کی تنقید کے حوالے سے اعلیٰ درجے کے ذوق کی تربیت ہو سکتی ہے بشرط یہ کہ اُن کے حدود کا خیال رکھا جائے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ

جامعہ ملّیہ اسلامیہ میں ادبی و تحقیقی روایت

پچھلے تیس پینتیس برسوں کے اردو کے علمی اور تحقیقی کام کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ جو کام ہندوستان میں ہوا ہے، کیا باعتبار مقدار اور کیا باعتبار معیار لائق توجہ ہے لیکن اگر اس سے یہ نتیجہ نکالا جائے کہ ہندوستانی یونیورسٹیوں میں تحقیق کی رفتار اطمینان بخش ہے تو یہ صحیح نہ ہوگا۔ ہندوستانی یونیورسٹیوں میں سوائے دو تین کے، اردو کے شعبے آزادی کے بعد کھلے ہیں اور ان نوعمر شعبوں میں ابھی وہ علمی و تحقیقی روایت استوار نہیں ہوئی جس کے نتائج کو صحیح معنوں میں معنی خیز کہا جا سکے۔ یونیورسٹیوں کے شعبوں سے کہیں زیادہ لائق اعتنا وہ روایت ہے جو یونیورسٹیوں سے باہر کے اداروں میں پرورش پاتی رہی ہے مثلاً انجمن ترقی اردو ہند، دارالمصنّفین، ... ندوۃ المصنّفین، دائرۃ المعارف، انجمن اسلام اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ادارۂ ادبیات اردو یا ادارۂ تحقیقات اردو۔ دوسری طرف وہ لوگ ہیں جن کی حیثیت اپنے انفرادی کام کی بدولت ایک انجمن کی رہی ہے۔ اور جنھوں نے بغیر کسی ترغیب یا مدد کے اپنے طور پر اتنا کام کیا ہے کہ بعض شعبوں یا اداروں نے بھی نہیں کیا۔ مثلاً امتیاز علی عرشی جو پچھلے چند برسوں میں ہم سے جدا ہو گئے یا قاضی عبدالودود یا مالک رام، ڈاکٹر عبدالستار صدیقی

اور سید مسعود حسن رضوی ادیب مرحوم کا تعلق بھی اسی قبیلے سے تھا۔ پچھلے تیس پینتیس برسوں کے علمی اور تحقیقی کام میں نمایاں حصّہ انھیں بزرگوں کا ہے، یا پھر ان اداروں کا ہے جن میں تحقیق کا سلسلہ آزادی سے پہلے سے چلا آرہا ہے۔

اردو تحقیق کو بنیادی طور پر دو حصّوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے، مذہبی اور ادبی تحقیق۔ جن اداروں کا ذکر اوپر کیا گیا ان میں بیشتر ادارے مذہبی تحقیق پر توجہ صرف کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ ادبی تحقیق میں ادارہ جاتی روایت بھی اتنی مضبوط نہیں جتنی ہونی چاہیے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہے کہ گنے چنے حضرات یونیورسٹیوں میں بھی اور یونیورسٹیوں سے باہر بھی اپنے علمی مزاج کی وجہ سے اپنے ذوق کی تکمیل کے لئے دشت تحقیق کی بادیہ پیمائی میں لگے رہتے ہیں اور جو تھوڑا بہت کام ہوتا ہے وہ انفرادی کوششوں کا مرہونِ منت ہے اور خدا کا شکر ہے کہ اتنا کام بھی ہو جاتا ہے۔ یونیورسٹیوں کے شعبوں کی حالت عام طور پر ناگفتہ بہ ہے۔ باہمی اشتراک سے مل کر ادبی تحقیق کی روایت جب اداروں اور انجمنوں میں نہیں تو شعبوں میں کہاں سے آئے گی۔ اساتذہ میں گنتی کے چند حضرات ہیں جو اپنی لگن سے کچھ نہ کچھ کرتے رہتے ہیں، ورنہ عام نقشہ کاتا اور لے دوڑی کی تجارتی ذہنیت، عہدہ خواہی اور انعاموں کی ہوس کا ہے۔ بنیادی کاموں کی طرف کوئی توجہ نہیں کرتا، لیکن ذیلی اور فروعی کاموں پر وقت برابر ضائع کیا جاتا ہے۔ پرانے اساتذہ کے کلیات، دواوین اور تذکرے نہیں ملتے، کتابیات، اشارے، باؤ ببلیوگرافیاں، کنکارڈنس اور حوالے کے دوسرے وسائل کی طرف عام طور پر توجہ نہیں کی جاتی لیکن دوسرے اور تیسرے درجے کے شاعروں کے مطالعے اور ان پر انتہائی سطحی [illegible] سے زیادہ

تاریخی سماجی پس منظر ہوتا ہے اور باقی نصف میں بھی نصف سے زیادہ اقتباسات اور چند تعریفی سطریں لکھ کر نگراں، طلبہ اور ممتحن یہ سمجھ لیتے ہیں کہ تحقیق کا حق ادا ہو گیا۔ ملک میں تحقیقی مزاج کی ایک عام خرابی یہ ہے کہ بعض حضرات کی تحریروں کے اثر سے یہ سمجھا جانے لگا ہے کہ کسی کرم خورد مخطوطے کا تعارف کرا دینا، یا اشعار کا انتساب یا تاریخوں کی بحث یا جزوی لسانی اور ادبی مسائل ہی کل تحقیق ہیں۔ یہ سب تحقیق کے مختلف پہلو ہیں اور ان پر توجہ ہونی چاہئے، لیکن لوگوں نے فروع کو اصل سمجھ لیا ہے۔

یہ طریق کار اس ہمہ گیر علمی نظر کی نفی کرتا ہے جو اعلیٰ ادبی تحقیق کی پہلی شرط ہے۔ اردو میں وہ شخص جسے نہ ادبی تاریخ کا شعور ہو نہ تحقیق کے ہمہ گیر تقاضوں کا احساس، اور جو جتنا زیادہ خوردہ گیری اور معمولی سطحی مباحث میں الجھا رہے، عرف عام میں لوگ اس کو محقق سمجھنے لگے ہیں۔

یونیورسٹیوں میں ایک مشکل یہ ہے کہ جو استاد بھی پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری حاصل کر لے وہ تحقیق کا نگراں ہو سکتا ہے۔ یہ ڈگری چونکہ اب ہر شخص کو ملنے لگی ہے جو تین چار سو صفحے کالے کر لے خواہ ان میں کوئی قابل ذکر بات کہی گئی ہو یا نہیں (کم سے کم میرے علم میں تو سوائے ایک آدھ کوئی ایسا مقالہ نہیں ہے جسے ممتحن حضرات نے قطعی طور پر نامنظور کر دیا ہو) نتیجہ یہ ہے کہ ہر وہ شخص جو پی۔ ایچ۔ ڈی ہے، خواہ وہ تحقیقی مزاج رکھتا ہے یا نہیں، اسے نئے امیدواروں کی تحقیق کا نگراں بنا دیا جاتا ہے۔

نگراں حضرات یہ چاہتے ہیں کہ وہ زیادہ سے زیادہ امیدواروں کو پی۔ ایچ۔ ڈی کرا دیں اور طلبا یہ چاہتے ہیں کہ ان کو محنت نہ کرنی پڑے کوئی آسان سا موضوع مل جائے اور وہ جلد سے جلد ڈاکٹر ہو جائیں اس سب کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ یونیورسٹیوں میں تحقیق کا معیار روز بروز گر رہا ہے۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ کا شمار اردو کے اہم ترین علمی وادبی مراکز میں ہوتا ہے۔ جامعہ کے مصنفین نے پچھلی نصف صدی کی تاریخ میں اردو نثر میں گراں بہا اضافے کئے ہیں اور جامعہ کے ادیبوں میں ڈاکٹر ذاکر حسین، ڈاکٹر سیّد عابد حسین، پروفیسر محمّد مجیب، ڈاکٹر عبدالعلیم، ڈاکٹر یوسف حسین خاں، پروفیسر مسعود حسین خاں، ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، ڈاکٹر سیّد وقار عظیم، بیگم صالحہ عابد حسین، ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی، اسلم جیراج پوری، نذیر نیازی، پروفیسر ضیاء الحسن فاروقی، عبداللطیف اعظمی، پروفیسر مشیر الحق، پروفیسر انور صدیقی وغیرہ متعدد حضرات کے نام آتے ہیں۔ ان میں سے بعض نے پوری زندگی جامعہ کی نذر کردی اور بعض کچھ مدت کے بعد دوسرے اداروں میں چلے گئے۔ لیکن ان سب نے اپنی لگن اور ذوق وشوق سے اردو کی علمی اور تحقیقی روایت کو مضبوط کیا۔ جامعہ چونکہ ایک عرصہ تک مہاتما گاندھی اور ڈاکٹر ذاکر حسین کی بنیادی تعلیم کی تجربہ گاہ رہی، اس نے بہت سے ایسے مصنفین بھی پیدا کئے جنھوں نے اپنی نثر در توں کے ادب پر توجہ کی مثلاً شفیع الدین نیرؔ، حسین حسان برکت علی فراق، عبدالغفّار مدھولی، سعید انصاری۔ اس عہد کے ایک اور اہم نثر نگار خواجہ غلام السیّدین تھے ان کا منصبی تعلق اگرچہ جامعہ سے نہیں تھا لیکن وہ جامعہ کے لوگوں سے اس قدر قریب اور ان سے اس حد تک متاثر تھے کہ انھیں بھی جامعہ کے دلبستانِ نثر کا ادیب کہنا چاہئے۔ جامعہ کے ان مصنفین میں سے زیادہ تر کا تعلق مختلف علوم سے تھا لیکن اپنے اظہار خیال کے لئے انھوں نے اردو ہی کو وسیلہ بنایا اور اپنی خدمات سے اردو کو معنوی حدود کو وسیع کیا۔

پچھلے دس بارہ برسوں سے جامعہ ملیہ اسلامیہ کے شعبۂ اردو کو پوسٹ گریجویٹ کا درجہ دے دیا گیا ہے اور پروفیسر مسعود حسین خاں

کی وائس چانسلری کے زمانے میں اردو کے کاموں کو نئی سمت و رفتار مل گئی تھی۔ انھیں کی اور ڈاکٹر سید عابد حسین کی دعوت پر میں نے ۱۹۷۲ء سے جامعہ میں بحیثیت پروفیسر اور صدر شعبۂ اردو کام کرنا شروع کیا۔

ملک کے تحقیقی مزاج کے بارے میں جن عام کمزوریوں کا ذکر کیا گیا، اگر یہ کہا جائے کہ جامعہ ان سے تمام و کمال بری ہے یا رہے گی تو یہ حق گوئی سے انحراف ہوگا۔ بات دراصل پورے ملک کے مزاج اور تعلیمی نظام کی ہے اور جامعہ اس سے باہر نہیں۔ تاہم ہماری کوشش ہے کہ جہاں تک ہو سکے ان کوتاہیوں سے بچا جائے اور جامعہ میں سب سے پہلے وہ کام ہاتھ میں لئے جائیں جو جامعہ کی قومی روایت اور جامعہ کی ادبی تاریخ اور نثری مزاج سے مناسبت رکھتے ہوں۔ یہ کام تین طرح کے ہو سکتے ہیں :- اوّل انفرادی نوعیت کے کام، دوم اجتماعی کام، اور تیسرے پی۔ ایچ ڈی کی سطح کے کام۔ جہاں تک انفرادی سطح کے کام کا تعلق ہے ہر معلّم کو اپنے میلان طبع، ذوق و شوق اور میدان تخصیص کی روشنی میں کچھ نہ کچھ علمی، ادبی کام ضرور کرتے رہنا چاہیئے۔

جامعہ میں میری کوشش رہی ہے کہ ایسے اردو اساتذہ جمع کئے جائیں جن میں علمی لگن ہو اور جو ادبی اور تحقیقی کام کو عبادت کا درجہ دیتے ہوں۔ مجھے خوشی ہے کہ جامعہ کے اساتذہ انتہائی محنت اور دل سوزی سے اپنے ادبی کام میں منہمک ہیں اور آئے سال ان کی علمی اور ادبی تصانیف منظر عام پر آتی رہتی ہیں۔ ان میں ڈاکٹر عنوان چشتی، ڈاکٹر محمد ذاکر، ڈاکٹر شمیم حنفی، ڈاکٹر حنیف کیفی، ڈاکٹر مظفر حنفی، ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی ڈاکٹر قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی، ڈاکٹر صغرا مہدی، جناب عبدالوحید اور اور ڈاکٹر فرحت حسین کے اسمائے گرامی قابلِ ذکر ہیں۔

جہاں تک اجتماعی کاموں کا تعلق ہے میں نے سب سے پہلے اہمیت

ایسے کام کو دی جسے دوسرے معمولی سمجھ کر چھوڑ دیتے ہیں لیکن ادبی تحقیق کے نقطۂ نظر سے وہ بنیادی اہمیت کا حامل ہے ۔ یعنی اردو کتابوں کی وضاحتی کتابیات ۔ تحقیقی کام کے لئے کتب حوالہ بنیاد کی حیثیت رکھتی ہیں ۔ اردو کے علاوہ دنیا کی شاید ہی کوئی زبان ہو جس میں سینکڑوں طلبا پی ۔ ایچ ۔ ڈی کے لئے داخلہ لیتے ہوں لیکن وہ اپنا کام بنیادی کتابیات کے بغیر کرتے ہوں ۔ ادب تو اور اردو مطبوعات کی کوئی کتابیات بھی آجتک تیار نہیں ہوئی ۔ مولوی عبدالحق نے قاموس الکتب کی پہلی جلد شائع کر کے اس اہم کام کا ڈول ڈالا تھا ۔ بعد میں پاکستان سے اس کی دو جلدیں مزید شائع ہو چکی ہیں ۔ کچھ کام ساہتیہ اکادمی نے ہندوستانی زبانوں کے لئے کرایا تھا ۔ اس میں کتابیات کا حصّہ پروفیسر آل احمد سرور کی نگرانی میں تیار ہوا تھا ۔ جامع کتابیات کا ایک منصوبہ ترقی اردو بورڈ میں بھی زیر غور ہے ۔ اس کام کا ایک پہلو سال بہ سال شائع ہونے والی مطبوعات کی کتابیات بھی ہے ۔ یہ کام نیشنل لائبریری کلکتہ کو سونپا گیا تھا ۔ آٹھ دس سال پہلے دو ایک جلدیں شائع بھی ہوئیں پھر یہ سلسلہ بند ہو گیا شعبۂ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ نے طے کیا ہے کہ ۱۹۷۶ء سے ہر سال شائع ہونے والی اردو کتابوں کی وضاحتی کتابیات جدید اصول کے مطابق مرتب کر کے شائع کی جائے گی ۔ اس میں شاعری ، ناول ، افسانے ، ڈرامے انشائیہ ، تحقیقی ، تنقیدی ، علمی اور سائنسی تمام کتابوں کا تفصیلی اندراج ہوگا تاکہ مورخین و محققین کے لئے اردو مطبوعات سے متعلق تمام ضروری معلومات یکجا ہو جائیں ۔ اس کی مدد سے اردو ادب کی رفتار اور ترقی کے بارے میں بھی رائے قائم کی جا سکے گی وضاحتی کتابیات میں کتاب اور مصنّف کے نام اور اشاعت کی تفصیل کے علاوہ کتاب کے مندرجات کے بارے میں ضروری معلومات دی جائیں گی ۔

اس کی حیثیت تعارف، تبصرے یا موضوعی تحسین شناس کی نہیں ہوگی
بلکہ اس کا انداز کلیتاً معروضی ہوگا یعنی اس میں مندرجات کی تفصیل ہو
اور کتاب کے مواد کے بارے میں وہ تمام ضروری معلومات فراہم کی گئی
ہوں گی جو اساتذہ کے لیے محقق، معلم، ادیب یا نقاد کے لیے معاون ثابت ہو
سکتی ہوں۔ یہ کام راقم الحروف اور ڈاکٹر مظفر حنفی مل کر کر رہے ہیں۔
اور اس کی پہلی جلد شائع ہو چکی ہے اور دوسری اور تیسری تیار ہو چکی ہیں
اور پریس میں ہیں اور چوتھی جلد کا کام جاری ہے۔

جہاں تک طلبا کی تحقیق کا سوال ہے جامعہ میں ہماری یہ کوشش ہے
کہ سب سے زیادہ توجہ ذیل کے تین موضوعات پر کی جائے۔

۱۔ جامعہ کے دلبستان نثر کے مصنفین پر تحقیقی کام۔
۲۔ اردو زبان اور اردو لسانیات سے متعلق تحقیقی کام۔
۳۔ اردو کے قومی اور ثقافتی کردار پر تحقیقی کام۔

اب تک اس ضمن میں ذیل کے کام ہو چکے ہیں اور مقالہ نگاروں کو
ڈاکٹریٹ دی جا چکی ہے۔

۱ ۔ ملا وجہی : حیات و خدمات : ڈاکٹر شیو پرشاد جاوید وشسٹ
۲ ۔ محمد مجیب : حیات و خدمات : ڈاکٹر صادقہ ذکی
۳ ۔ اکبر الہ آبادی : شعری خدمات : ڈاکٹر صغرا مہدی
۴ ۔ خواجہ غلام السیدین: حیات و خدمات: ڈاکٹر فرحت حسین
۵ ۔ اردو میں نظم آزاد اور نظم معریٰ : ڈاکٹر حنیف کیفی
۶ ۔ کالجوں اور یونیورسٹیوں کے اردو
نصابات کا تنقیدی جائزہ : ڈاکٹر محمد صابرین
۷ ۔ راجندر سنگھ بیدی: شخصیت اور فن : ڈاکٹر شمس الحق عثمانی سنہ ۸۱

سنہ ۸۱ نگراں گوپی چند نارنگ

۸ ۔ اردو میں علمی نثر : ڈاکٹر شہناز انجم ھ[1]
۹ ۔ اردو شاعری میں تراجم : ڈاکٹر حسن الدین احمد ھ[2]

جامعہ ملیہ اسلامیہ ملک کے ان علمی اداروں میں سے ہے جو تحریک آزادی کے بطن سے پیدا ہوئے اور جن کی تعلیمی اور علمی ادبی خدمات ہماری قومی تاریخ کا حصہ ہیں۔ چنانچہ ہند اسلامی تہذیب کی جو نمائندگی ہمارا ادب کرتا ہے یا ہندو مذہب اور اسلام کے اعلیٰ انسانی نصب العین کی جیسی ترجمانی اردو ادب نے کی ہے یا اردو کے تہذیبی کردار کی جو تصویر ہمارے ادب میں ملتی ہے یا تحریک آزادی کی روایت کو مضبوط کرنے میں اردو نے جو گراں بہا خدمات انجام دی ہیں، اس سب کے عرفان کو عام کرنے کی جیسی ذمہ داری عزیزانِ جامعہ پر عائد ہوتی ہیں دوسروں پر عائد نہیں ہوتی۔ نیز پچھلے ساٹھ برس کی اردو نثر کی تاریخ جامعہ کے مصنفین کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں سمجھی جا سکتی۔ چنانچہ شعبۂ اردو نے پروفیسر محمد مجیب اور خواجہ غلام السیدین پر کتابیں لکھوائی ہیں اور پروفیسر سید عابد حسین کی علمی اور ادبی خدمات پر مقالہ لکھوانے کا کام جاری ہے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کی ادبی تاریخ لکھنے کی ذمہ داری جناب عبداللطیف اعظمی نے قبول کر لی ہے۔ اردو زبان کی بولیوں اور بعض اصناف کی فرہنگوں اور بالیو ببلیو گرافیوں کا کام بھی ہاتھ میں لیا جا چکا ہے۔ اس کے علاوہ جامعہ ملیہ اسلامیہ نے بعض یادگار کل ہند سیمنار کرائے ہیں ان میں پہلا سیمنار "جدید اردو ادب میں زبان کا تخلیقی استعمال" دوسرا "میر انیس کی شعری عظمت"، تیسرا "اقبال فکر و فن" چوتھا "اردو میں

ھ[1] نگراں ڈاکٹر عنوان چشتی
ھ[2] نگراں ڈاکٹر محمد ذاکر

اس کی حیثیت تعارف، تبصرے یا موضوعی تحسین شناس کی نہیں ہوگی بلکہ اس کا انداز کلیتاً معروضی ہوگا یعنی اس میں مندرجات کی تفصیل ہوگی اور کتاب کے مواد کے بارے میں وہ تمام ضروری معلومات فراہم کیجائیں گی جو آئندہ کے محقق، معلم، ادیب یا نقّاد کے لئے معاون ثابت ہو سکتی ہوں۔ یہ کام راقم الحروف اور ڈاکٹر مظفر حنفی مل کر کر رہے ہیں۔ اور اس کی پہلی جلد شائع ہو چکی ہے اور دوسری اور تیسری تیار ہو چکی ہیں اور پریس میں ہیں اور چوتھی جلد کا کام جاری ہے۔

جہاں تک طلبا کی تحقیق کا سوال ہے جامعہ میں ہماری یہ کوشش ہے کہ سب سے زیادہ توجہ ذیل کے تین موضوعات پر کی جائے۔

۱۔ جامعہ کے دلبستان نثر کے مصنّفین پر تحقیقی کام۔
۲۔ اردو زبان اور اردو لسانیات سے متعلق تحقیقی کام۔
۳۔ اردو کے قومی اور ثقافتی کردار پر تحقیقی کام۔

اب تک اس ضمن میں ذیل کے کام ہو چکے ہیں اور مقالہ نگاروں کو ڈاکٹریٹ دی جا چکی ہے۔

۱۔ ملا وجہی : حیات و خدمات : ڈاکٹر شیو پرشاد جاوید وشسٹ
۲۔ محمد مجیب : حیات و خدمات : ڈاکٹر صادقہ ذکی
۳۔ اکبر الہ آبادی : شعری خدمات : ڈاکٹر صغرا مہدی
۴۔ خواجہ غلام السیّدین: حیات و خدمات: ڈاکٹر فرحت حسین
۵۔ اردو میں نظم آزاد اور نظم معریٰ : ڈاکٹر حنیف کیفی
۶۔ کالجوں اور یونیورسیٹیوں کے اردو نصابات کا تنقیدی جائزہ : ڈاکٹر محمد صابرین
۷۔ راجندر سنگھ بیدی: شخصیت اور فن : ڈاکٹر شمس الحق عثمانی ۸۱ء

۸۵ء نگراں گوپی چند نارنگ

۸ ۔ اردو میں علمی نثر : ڈاکٹر شہناز انجم سلہ
۹ ۔ اردو شاعری میں تراجم : ڈاکٹر حسن الدین احمد سلہ

جامعہ ملیہ اسلامیہ ملک کے ان علمی اداروں میں سے ہے جو تحریک آزادی کے بطن سے پیدا ہوئے اور جن کی تعلیمی اور علمی ادبی خدمات ہماری قومی تاریخ کا حصہ ہیں۔ چنانچہ ہند اسلامی تہذیب کی جو نمائندگی ہمارا ادب کرتا ہے یا ہندو مذہب اور اسلام کے اعلیٰ انسانی نصب العین کی جیسی ترجمانی اردو ادب نے کی ہے یا اردو کے تہذیبی کردار کی جو تصویر ہمارے ادب میں ملتی ہے یا تحریک آزادی کی روایت کو مضبوط کرنے میں اردو نے جو گراں بہا خدمات انجام دی ہیں، اس سب کے عرفان کو عام کرنے کی جیسی ذمہ داری عزیزانِ جامعہ پر عائد ہوتی ہیں دوسروں پر عائد نہیں ہوتی۔ نیز پچھلے ساٹھ برس کی اردو نثر کی تاریخ جامعہ کے مصنفین کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں سمجھی جا سکتی۔ چنانچہ شعبۂ اردو نے پروفیسر محمد مجیب اور خواجہ غلام السیدین پر کتابیں لکھوائی ہیں اور پروفیسر سید عابد حسین کی علمی اور ادبی خدمات پر مقالہ لکھوانے کا کام جاری ہے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کی ادبی تاریخ لکھنے کی ذمہ داری جناب عبداللطیف اعظمی نے قبول کر لی ہے۔ اردو زبان کی بولیوں اور بعض اصناف کی فرہنگوں اور بائیو ببلیو گرافیوں کا نام بھی ہاتھ میں لیا جا چکا ہے۔ اسکے علاوہ جامعہ ملیہ اسلامیہ نے بعض یادگار کل ہند سیمنار کرائے ہیں ان میں پہلا سیمنار "جدید اردو ادب میں زبان کا تخلیقی استعمال" دوسرا "میر انیس کی شعری عظمت"، تیسرا "اقبال فکر و فن" چوتھا "اردو میں

سلہ نگراں ڈاکٹر عنوان چشتی
سلہ نگراں ڈاکٹر محمد ذاکر

لغت نویسی کے مسائل" اور پانچواں "ڈاکٹر عابد حسین کی علمی و ادبی خدمات" پر تھا۔ چھٹا اور ساتواں یعنی "اردو افسانہ روایت اور مسائل" اور "میر تقی میر کی شعری عظمت" پر منعقدہ سیمینار ہند و پاک سیمینار تھے۔ اس سلسلے میں" اردو افسانہ" "انیس شناس" اور "اقبال کا فن" تین کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ جامعہ ملیہ میں سیمناروں کی علمی روایت مستحکم ہو چکی ہے اور ان میں برصغیر ہند و پاک کے صف اول کے دانش ور، ادیب اور نقاد شریک ہوتے ہیں اور موضوع زیر بحث کے تمام پہلوؤں پر کھل کر اظہار خیال کیا جاتا ہے۔

صحیح موضوع طے کرنا ایک بات ہے، لیکن اصلی چیز طریق کار اور علمی مزاج کی ہے۔ تحقیق پتہ مارنے کا کام ہے، مسلسل کام کرتے رہنا اور اسے پایۂ تکمیل تک پہنچانا سخت مشکل اور صبر آزما مرحلہ ہے۔ ادھر اردو میں بہت کم طلبا ایسے ہیں جو علمی لگن رکھتے ہوں اور پوری توجہ سے کام کرنا چاہتے ہوں۔ تاہم جامعہ ملیہ اسلامیہ میں میری حقیر سی کوشش رہی ہے کہ ادبی کام کرنے والوں میں سچی لگن اور وہ علمی مزاج پیدا ہو جو اپنا آپ ہوتا ہے اور جس کا تعلق نہ صرف زبان و ادب کی خدمت سے بلکہ ملک و قوم کی وسیع تر خدمت سے بھی ہوتا ہے۔

پروفیسر شمیم احمد

اکتسابِ فن کا شاعر

خدا جانے مجھے ہمیشہ ایسے فن کاروں سے کیوں دلچسپی رہی ہے جو خود کو کبھی ارتقاء کا اہل ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جس میں خود کو جاننے، کریدنے اور سنورنے کا عمل پوشیدہ ہوتا ہے۔ دراصل وہ فن کار جن کے ہونے یا نہ ہونے کا فیصلہ ایک نظر میں کیا جا سکے۔ بڑی آسانی یہ پیدا کر دیتے ہیں ایک تو ان کے سامنے سر جھکا دیا جائے یا اُن سے انکار کر دیا جائے۔ مگر جو ان کے درمیان سعی اور امکان کی صورت میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں۔ ان سے پیچھا چھڑانا اس لئے مشکل ہوتا ہے کہ وہ اپنے بارے میں ہمیشہ تذبذب میں مبتلا رکھتے ہیں کہ وہ آگے چل کر کیا بننے والے ہیں اور یہی ان سے دلچسپی کا اصل سبب ہوتا ہے، صمد انصاری صاحب بھی ایک ایسے شاعر ہیں جو کسی کو اپنے سے غافل نہیں ہونے دیتے۔

بات یہ ہے کہ شاعر کی جوہریت کا اندازہ کرنا بڑا مشکل ہے۔ جس شاعر میں یہ جوہر فطری طور پر موجود نہیں ہوتا۔ اس سے نہ اپنا آپا سنبھالا جاتا ہے اور نہ سراپا۔ لیکن جس میں وہ موجود ہوتا ہے تب بھی ان کے بارے میں کوئی کلیہ نہیں بنایا جا سکتا۔ مثلاً میرؔ کے دور میں سوداؔ اور دردؔ کو چھوڑ کر بس کیسے کیسے کینڈے کا شاعر موجود تھا۔ تاہم فغاںؔ، تاباںؔ اور یقینؔ جنہوں نے شاعری کے کسی ایک نہ ایک رنگ کو اتنا چمکا دیا تھا کہ

اس کی چھوٹ اُردو شاعری پر عرصے تک پڑتی رہی یا شعری روایت میں انھوں نے ایک ایسے لہجے کا اضافہ کر دیا تھا کہ آج بھی اس کا سُراغ لگایا جا سکتا ہے۔ مگر اس کو کیا کہئیے کہ میر کے شعری جوہر کے اژدہے نے ان سب کو ہضم کر کے ان کے تمام رنگوں کو اپنے اندر جذب کر لیا۔ چنانچہ آج بھی میر کی روایت اردو شاعری کی سب سے بڑی روایت ہے۔ لیکن اس میں ان سب کا خون شامل ہے۔ اب آپ ان اژدہوں اور شارک مچھلیوں کو کچھ بھی کہیں مگر یہ ان کا بنیادی جوہر تھا جو چھوٹے موٹے شعری جوہر کا چراغ اپنے سامنے جلنے نہیں دیتا۔ اور بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی غالب جیسا ہفت رنگ ''ڈریگن'' کچھ اژدہوں کے رنگوں کو بھی اپنی چمک اور تب و تاب کے سامنے ابھرنے نہیں دیتا۔ مومن اور ذوق میں کوئی معمولی جوہر نہیں تھا۔ مگر غالب کے ہفت رنگوں کے سامنے وہ سب بجھ گئے۔ یہ تو خیر تخلیقی جوہر کی بہت بڑی مثالیں ہوئیں، اور ہماری شعری روائت کی عروج کی بات ہوئی۔ تاریخِ ادب میں اکثر ایسا بھی ہوا ہے کہ روائت سے انحراف کر کے صرف جدّت یا کسی بالکل مختلف شعری تجربے یا لہجے سے اپنے تخلیقی وجود کی طرف متوجہ کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے، مگر بالآخر جیسے ہی یہ جدّت، عمومیّت اختیار کرتی ہے اس کا جتنا قد حقیقتاً ہوتا ہے وہی نظر آنے لگتا ہے، لیکن شاعری میں سب سے زیادہ جو عمل حیرت زدہ کر دیتا ہے اور ذہن کو ہمیشہ متوجہ کرتا رہتا ہے وہ اکتساب اور مسلسل ارتقا کے ذریعے اپنی شعری جوہر کو چمکاتا ہے۔ مثلاً انیس اور دبیر کی شاعری پر غور کیجئے تو آپ کو میرے اس نکتے پر سوچنے کی ترغیب ملے گی۔ انیس کا شعری جوہر ایک بہت بڑی اور فطری شاعری کا جوہر ہے جو اپنی شاعری میں فن کے

پورے پورے التزام کے ساتھ اپنی بڑائی کا احساس اپنے تخلیقی عمل سے دلاتا ہے۔ لیکن دبیر کے ہاں اگر کسی چیز کی کمی کا اتنی ہی شدت سے احساس ہوتا ہے تو وہ شعری جوہر ہی ہے۔ مگر دبیر نے فنی اکتساب اور مسلسل سعی، کوشش سے مرثیے میں انیس کے برابر نہیں تو دوسرا درجہ کیسے حاصل کرلیا، یہ ایک بڑا اور اہم سوال ہے، ایسا نہیں ہے کہ دبیر کے یہاں شعری یا تخلیقی عمل نہیں ملتا۔ ملتا ہے مگر وہ ان کے فنی اہتمام کے سامنے اسی طرح ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ جس طرح انیس کے کلام میں ان کا فنی اہتمام ان کے تخلیقی جوہر کے سامنے حیثیت رکھتا ہے۔ جب کہ ہمیں صاف محسوس ہوتا ہے کہ دبیر نے اس کی کمی اپنی علمیت کے اظہار عقائد پر زیادہ زور اور فن پر قدرت کے ذریعے پوری کرنے کی کوشش کی ہے۔ گویا یہ ان کی وہ بیساکھیاں بن گئی ہیں جن کو فطری تخلیقی جوہر کا نعم البدل کہا جاسکتا ہے۔ مگر کیا تاریخ ادب اور ہم یہ کبھی فراموش کرسکتے ہیں کہ مرثیے کے فن میں دبیر و انیس برابر کھڑے ہیں۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعر میں ارتقاء کا جوہر موجود تھا۔ اور اس نے اپنی مسلسل سعی اور کوشش سے ان امکانات کو پیدا کرلیا جو بادی النظر میں محال معلوم ہوتے ہیں۔ اسی طرح کی دوسری مثال غزل کے ایک بہت بڑے شاعر ناسخ کی ہے۔ اکتساب فن اور شاعری کو واقعی شعور کا عمل بنا دیتے ہیں۔ ان کا نام دبیر سے بھی زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ آتش جیسے شعری جوہر رکھنے والے شاعر کی موجودگی میں جو خود فنِ شعر کا خارجی شعور بھی رکھتا تھا ناسخ نے جذبوں کو شعری عمل سے اتنا خارج کردیا کہ ان کی تمام شاعری فنِ شعور اور مسئلہ اظہار کا ایک کامل نمونہ بن گئی اور انھوں نے بتادیا کہ شاعری کا بنیادی عمل صرف فنی اور شاعری وسیلے کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ یہ کوئی معمولی

کام نہیں تھا۔ جس میں صرف احساس یا جذبے کو سب کچھ سمجھ لینے سے گزر کر اس کے شعور تک یا چوما چاٹی سے گزر کر شعورِ فن تک پہنچنے کا عمل پوشیدہ ہے اور یہاں تک پہنچتے پہنچتے شاعر اکثر خون تھوک جاتا ہے۔

یہ سوال دراصل میرے ذہن میں صمد انصاری صاحب کے مجموعے ہدّت سے پیدا ہوا ہے ایک تو اپنے اس عمل سے جس کی طرف میں نے اس تحریر کے ابتدا میں اشارہ کیا ہے کہ شعری ارتقاء کے عمل سے اور دوسرا اپنے اسی فنِ شعور سے جس کی طرف میں نے اوپر زیادہ واضح اشارے کر دئیے ہیں وہ بھی دراصل صرف احساس اور جذبے کی شاعری کے قائل نہیں بلکہ شعورِ فن کے اپنے شعری عمل کا ذریعہ نہ صرف سمجھتے ہیں بلکہ اس پر عمل بھی کرتے ہیں۔ سے

فکر تک پہنچا نہیں عکسِ جمال — گُل کا سایہ شاخ تک پھیلا نہیں

کیا آنکھ پر بصیرتِ اہلِ نظر کھلے — جبتک نہ ذوقِ دید پر حسنِ نظر کھلے

کب سے جیتے آرہے ہیں عادتاً — ہم نے اپنے آپ کو سوچا نہیں

خود سمٹتا ہے دامنِ تحریر — حرف جب داستاں سا لگتا ہے

مہکے وہ میرے شعر میں احساس کی صورت — تنزیہہ کے پردوں کو ذرا اور ہٹا دوں

اترا ہے صمد شہر پہ وہ رنگِ تکلف — فن کو بھی تعلق نہیں بیساختہ پن سے

کیا شکل نظر آئے چہروں کے سمندر میں — پتھر کا ہر ایک ٹکڑا آزادیٔ فن مانگے

ہے سب موقوف شاخوں کے ہنر پر — نہیں اب کوئی موسم بھی شجر پر

جس طرح جذبے اور احساس کی شاعری پر شاعری کو ایک وسیلۂ اظہار اور فن کی صورت میں حمید الفاری نے اپنے ان شعروں بالخصوص آخری شعر میں شعوری طور پر فوقیت دی ہے ۔ میری دلچسپی دراصل ان کے اسی عمل سے پھوٹی ہے اور شاید حمید الفاری اسی دور میں گنتی کے ان چند شاعروں میں سے ہیں جو فن پر فن کے اعتبار سے شعوری طور پر سوچتے ہیں ۔ یہی ہے کہ ان کے یہاں جذبے اور احساس پر ایک شعوری زاویہ نظر حاوی رہتا ہے ۔ یہ ضروری ہے کہ ایسی شاعری میں طرزِ احساس باطنی رویّے اور لہجے پر شاعری کی انفرادیت کی چھاپ سے زیادہ اس کا ردِ عمل سامنے آتا ہے ۔ مجھے یاد ہے کہ ابنِ انشاء مرحوم ایک زمانے میں طرزِ میر میں بہت لکھ دیتے تھے ۔ میں نے ان سے پوچھا کہ آپ یہ کیوں کرتے ہیں ؟ تو انھوں نے جواب دیا کہ اس میں ایک ٹک ہوتی ہے ۔ میں نے عرض کیا کہ میرؔ جیسے صاحب طرز شاعر کی نقل میں نقصان یہ ہوتا ہے کہ آپ کی شاعری کا منہ تو لٹک جاتا ہے ۔ مگر شاعری پیدا نہیں ہوتی ۔ حمید الفاری کے ہاں ان کے شعوری عمل سے دردؔ کا بیان بھی ۔ بیان زیادہ ہو جاتا ہے ۔ یہی اس انداز کی شاعری کا نقصان ہے ۔ چنانچہ اس کی مثال ہمیں ان کے اس مجموعے میں سب سے زیادہ ان کے LOUDY لب و لہجے میں نظر آتی ہے ۔ وہ اپنے غم اور درد کا اظہار بھی کریں گے تو اس طرح کہ جیسے وہ اسے خارج سے دیکھ رہے ہوں ۔ مثلاً

دل میں کبھی اتری نہیں سرگوشیاں اپنی — باطن کو کبھی اپنی عدالت نہیں سمجھے

جہاں سے درد کے مہتاب نکلے — وہ گوشے کس قدر شاداب نکلے

کشتِ غم سے اشک بیا ئی گئی — اس زمیں کا آبیانہ بند ہے

گو نجیں مری آنکھوں میں قیامت کی شبیہیں ۔ آہنگِ نظر عرصۂ محشر سے ملا دوں

اس کے ماتھے سے اُتر جائیگی ابرو کی کماں ۔ ایک پیکاں میرے سینے میں لگا رہجائیگا

سُراب آنکھوں میں اُتریں گے بہت — بھروسہ کیجئے اپنی نظر پہ !!

ظاہر ہے یہ رویّہ ان شاعروں سے بالکل مختلف ہے جن کی شاعری پر میٹھا برس لگتے ہی بہت بور آتا ہے مگر پھر جھٹ جھڑ شروع ہو جاتا ہے۔ لیکن ہمیں اس شاعری سے ذرا باخبر رہنا چاہیئے۔ جو جذبے کو شاعری کی بنیاد نہیں سمجھتا۔ اسی لئے اس کے بارے میں کوئی پیش گوئی بھی نہیں کی جا سکتی کہ وہ کون سے امکانات تک لیجائیگا یہی وجہ ہے کہ صمد انصاری کی شاعری اپنی روائت سے پوری طرح وابستہ ہوئے بھی جدید حسیّت سے بہت قریب آجاتی ہے۔ لیکن ہم نہ اسے جدید طرزِ احساس اور جدید طرزِ اسلوب سے موعوب پاتے ہیں اور نہ اس سے گریزاں ۔ یہ عمل ان کے اس شعور سے پیدا ہوا ہے جو شاعری کو ایک وسیلہ اظہار سمجھ کر اپنے عصری شعور کو بیان کرنے کی کوشش میں مصروف ہے ۔ ۵

میانِ دیدہ و دلِ دشتِ نارسائی ہے — وہ فاصلے ہیں کہ لہجوں سے لب نہیں ملتے

کون حائل ہو گیا ہے درمیاں — روشنی سے سائے نے پوچھا نہیں

یہ موسموں کیطرح رنگ کیوں بدلتا ہے — شجر کے سائے سے کچھ دھوپ کا بھی رشتہ ہے

مُصر ہے اہلِ بصیرت کی دیدبانی پر — وہ آنکھ جسکو میسّر ابھی نظر بھی نہیں

دسترس میں اس کی ہیں سارے ہدف — تیر میں اس کے نشانہ بند ہے

رکھتے ہیں فقط جسم کی آیات سے پیوند — اس دور میں ہیں اہلِ کتاب اور طرح کے

رنگ میرے اسکے موسم سے جدا کیسے ہوئے — مدتوں کے بعد خود سے آشنا کیسے ہوئے

صبح ہوگی تو ملینگے نئے خوابوں کے سراغ — بھید کھلتا نہیں آنکھوں کا سحر سے پہلے

درِ قفس سے گئے موسموں کی بُو آئی — ہوا کا رنگ بہت روز بال و پر میں رہا

کچھ اور پھیلتی خوشبو مرے غزالوں کی — کچھ اور دن جو ہواؤں سے گفتگو کرتے

ان اشعار سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ صمد انصاری کی شاعری میں وہ ارتقا موجود ہے، جو انھیں فکر و تامّل کے ساتھ ساتھ اپنے وجود کی پہچان اور تجسّس اور اس کے تانوں بانوں کو کریدنے پر مجبور کرتی ہے، اسی لئے ان کے یہاں مذہبی تجربہ خارج سے نہیں آتا بلکہ ان کا باطنی شعور بن کر آتا ہے۔ ۵

سوئے فلک ہے ابھی تو مرے چراغوں کی — ملی نہیں مری مٹی ابھی زمیں کے ساتھ

مجھ کو بھی شرکت تیرے غم میں گوارا نہ ہوا — رنج دنیا کے بہت درد بٹانے آئے

کام و دہن کو چاٹ گئی لذتوں کی آگ ۔ کچھ اور چیز مانگتے پروردگار سے

محمد انصاری جس قسم کی ابتدائی شاعری سے یہاں تک جا پہنچے ہیں اس کے ارتقاء میں ان کے اکتسابِ فن کا سب سے بڑا ہاتھ ہے اس لئے میں ان کے مزید سنورنے اور نکھرنے کا منتظر رہوں گا۔ اور اس کے ساتھ ان کے ہی الفاظ میں یہ کہہ کر رخصت پاؤں گا ۔ ؎

حد سے قامت کو بڑھا دیتے ہیں شہرت کے ستون
اپنے قدموں پہ بدن اپنا اٹھائے رکھنا

ڈاکٹر فرمان فتح پوری

"واسوخت" اور اس کا موجد وحشی یزدی بافقی

"واسوخت" کا لفظ، فارسی قواعد اور لسانی ساخت کے اعتبار سے، ماضی ہے واسوختن کا۔ فارسی میں حاصل مصدر چونکہ ماضی کی صورت میں بھی آتا ہے اسی لیے "واسوخت" کو کلمۂ اسم یعنی "واسوختن" کا حاصل مصدر سمجھنا چاہیئے۔ مصدر "واسوختن" مرکب ہے "وا" اور "سوختن" سے، اس لیے اس کا مفہوم "سوختن" سے یکسر الگ نہیں ہو سکتا۔ "سوختن" کے معنی "جلنا" بھی ہے اور "جلانا" بھی۔ گویا لازم بھی آتا ہے اور متعدی بھی[1]، اس لیے واسوختن کو بھی اسی پر قیاس کرنا چاہیئے۔ البتہ فرق یہ ہے کہ "سوختن" مفرد ہے اور "واسوختن" مرکب ہے "واز" اور "سوختن" سے۔ "وا" دراصل مخفف ہے "واز" کا اور "واز" بدل ہے "باز" کا، اسی لیے "واز" یا "باز" کے معنی ہوئے دیگر اور دوسرا۔ چونکہ "وا" لفظ، فارسی مصادر میں بطور سابقہ بھی آتا ہے، جیسے

---

[1] پنج آہنگ ص ۵۴ از مرزا اسد اللہ خاں غالب مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

واویدن، واکردن، وارفتن، وارستن اور وابستن وغیرہ۔ اس لیے واسوختن کے معنی ہوں گے۔ بار سوختن یا بار دگر سوختن۔ اب اگر اس لفظ کو اردو شاعری کی معروف صنف "واسوخت" کی روشنی میں دیکھیں تو اندازہ ہوگا کہ اس کے لغوی اور اصطلاحی معنوں میں کچھ زیادہ فرق نہیں ہے۔

فارسی لغت نویسوں میں صاحب غیاث اللغات نے سراج الدین علی خاں آرزو کی مشہور تالیف "چراغ ہدایت" کے حوالے سے واسوختن کے اصطلاحی معنی "بیزار شدن و اعراض و روگردانی کردن از معشوق" لکھے ہیں[1]۔ مشہور فارسی لغت "بہار عجم" میں "واسوختن کے معنی" اعراض کردن و رد برتافتن از چیزے اور ترک عشق گفتن" درج ہیں اور مثال میں فارسی اشعار بھی دیئے ہیں[2]۔ آقا سید محمد علی لاری نے "فرہنگ نظام" میں اپنی طرف سے کوئی اضافہ کیے بغیر "غیاث اللغات اور بہار عجم" دونوں کے بیانات کو من وعن، یکجا کر دیا ہے[3]۔ ان لغات میں جو کچھ لکھا ہے چونکہ اس کا اصل ماخذ، سراج الدین علی خاں آرزو کی تالیف "چراغ ہدایت" ہے، اس لیے یوں سمجھنا چاہیئے کہ لغت نگاروں میں اوّل اوّل "آرزو ہی نے" واسوخت" کے اصطلاحی معنی لکھے ہیں اور اس کے بعد کے اردو لغات مثلاً فرہنگ آصفیہ، اور نور اللغات وغیرہ میں انھی معنی کو دہرایا گیا ہے۔

"چراغ ہدایت" آرزو کی مشہور فارسی لغت "سراج اللغات" کا دوسرا حصہ اس میں شعرائے متاخرین کے نادر الفاظ اور ضرب الامثال کی تشریح کی گئی

---

[1] غیاث اللغات ص ۸۴۴ مطبوعہ ہندو پریس باہتمام منشی پیارے لعل کانپور سن ندارد۔

[2] بہار عجم جلد دوم ص ۷۴، مطبع محمد سعادت علی خاں دہلی۔

[3] فرہنگ نظام جلد پنجم ص ۲۰۴ مطبوعہ حیدرآباد دکن ۱۹۲۹ء ۱۳۵۸ھ۔

یہ الفاظ پرانے لغات، مثلاً فرہنگ جہانگیری، مجمع الفرس اور برہان قاطع وغیرہ میں نہیں پائے جاتے۔ چراغ ہدایت چونکہ ۱۱۴۷ھ کی تالیف ہے، اس لیے یقیناً آرزو نے واسوخت کے اصطلاحی معنی اس وقت لکھے ہیں جب کہ میر کی عمر زیادہ سے زیادہ بارہ سال، میر درد کی عمر ۱۴ سال اور سودا کی عمر ۲۹ سال تھی اس لیے کہ موجودہ تحقیق کے مطابق، ان تینوں کا سنِ پیدائش علی الترتیب ۱۱۳۵ھ، ۱۱۳۳ھ اور ۱۱۱۸ھ ہے۔

فارسی لغات میں اصطلاح شعر کے حوالے سے 'واسوختن کے معنی تو مل جاتے ہیں لیکن "واسوخت" کے نام سے کسی فارسی لغت یا اصنافِ شاعری کی بحث میں نہ تو کوئی مثال نظر آتی ہے اور نہ کسی جگہ اُس کی مفصل تعریف ملتی ہے۔ اردو میں البتہ اس کا تذکرہ، ایک مستقل صنفِ سخن کی حیثیت سے، جگہ جگہ کیا گیا ہے۔

اردو شاعری کی اصطلاح میں "واسوخت" سے مراد ایسی نظم یا اشعار سے ہے جس میں محبوب کی وفاداری و توجہ سے مایوس اور اس کی بے اعتنائی و بے رخی سے مجبور ہوکر، شاعر، اُسے طعن و تعریض کا نشانہ بناتا ہے، شکوے شکایت کرتا ہے، آدابِ عاشقی کے برعکس، اُسے جلی کٹی سناتا ہے، غم و غصہ کا اظہار کرتا ہے، تلملاتا ہے، کڑھتا ہے، بپھرتا ہے، مضطرب ہوتا ہے، بُرا بھلا کہتا ہے۔ ان باتوں کا مقصود، حقیقتاً محبوب کو اپنی طرف متوجہ کرنا اور دلداری و التفات پر دوبارہ آمادہ کرنا ہوتا ہے، اگر ان باتوں کا بھی اثر نہ ہوا تو وہ محبوب کو جلانے اور اُس سے انتقام لینے کی غرض سے کسی دوسرے محبوب سے دل لگانے کی دھمکی دیتا ہے، یا واقعی کسی دوسرے کا ہو جاتا ہے۔ اُس کے حسن و جمال اور دلجوئی و وفاداری کے گُن گاتا ہے، ایک ایک بات ایک ایک ادا کی تعریفیں کرتا ہے اور ایسا سماں باندھتا ہے گویا دوسرا محبوب، انتخابِ زمانہ اور پہلے محبوب سے ہزار گنا حسین و جمیل ہے۔ ایسا کرنے سے کبھی تو پہلا محبوب راہِ راست پر آجاتا ہے اور یہ عذر کرکے کہ اس کی بے اعتنائی و بے رخی محض آزمائش کے لیے تھی۔ روٹھے ہوئے عاشق کو منالیتا ہے اور اس طرح محبت کی فضا ایک بار

پھر طربناک و سازگار ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس اگر عاشق کے طنز و تشنیع کا محبوب پر کوئی اثر نہ ہوا تو عاشق کی زندگی المیہ بن جاتی ہے یا پھر وہ کسی اور سے دل لگا کر، لطف و نشاط کی راہیں نکال لیتا ہے۔ اگر یہ سب کچھ سچائی اور خلوص پر مبنی ہوا تو شاعر کی باتوں اور کلام میں خود بخود ایک طرح کا سوز و گداز پیدا ہو جاتا ہے اور اگر یہ سارا کھیل، ہوس ناکی و مکاری کا نتیجہ ہوا تو شاعری بے جان رہتی ہے۔ مختصر یہ کہ اردو میں جس نظم کو "واسوخت" کہتے ہیں وہ دراصل عاشق و معشوق کے درمیان، جو گلے اور معاملہ بندی کی بڑھتی ہوئی بلکہ حد درجہ مبالغہ آمیز صورت ہوتی ہے۔ لیکن ضروری نہیں کہ جن باتوں کا ذکر اوپر کیا گیا ہے، وہ سب کی سب، بہ یک وقت کسی واسوخت میں موجود ہوں، صرف یہ کہ موضوع کے اعتبار سے واسوخت میں اسی قسم کی باتوں کا پایا جانا لازمی ہے۔ چنانچہ واسوخت کی، اب تک جتنی تعریفیں کی گئی وہ الفاظ کی معمولی تبدیلیوں کے ساتھ، اسی نوع کی ہیں۔ مولانا عبدالحلیم شرر واسوخت کے ذکر میں لکھتے ہیں کہ:

"اُن کا مضمون عموماً یہ ہوتا ہے کہ پہلے اپنے عشق کا اظہار، اس کے بعد معشوق کا سراپا، اس کی بے وفائیاں، پھر اس سے روٹھ کے اسے یہ باور کرانا کہ ہم کسی اور معشوق پر عاشق ہو گئے ہیں۔ اس فرضی معشوق کے حسن و جمال کی تعریف کرکے معشوق کو جلانا چھیڑنا، جلی کٹی سنانا اور یوں اس کا غرور توڑ کے پھر ملاپ کر لینا۔"[1]

مولانا شبلی نے ایرانی شاعری کے آخری عہد پر بحث کرتے ہوئے خزانۂ عامرہ کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

"واقعہ گوئی یا معاملہ بندی یعنی اُن واقعات اور معاملات کا ادا کرنا جو عشق و عاشقی میں پیش آتے ہیں، ہم پہلے لکھ آئے ہیں کہ واقعہ گوئی کے موجد سعدی ہیں اور امیر

---

[1] "مشرقی تمدن" کا آخری نمونہ ص ۹۰ مرتبہ حبیب اللہ غضنفر مطبوعہ غضنفر اکیڈمی کراچی ۱۹۷۶ء

خسرو نے اس پر معتد بہ اضافہ کیا لیکن اس عہد میں یہ ایک مستقل صنف ہوگئی جس کا بانی "ل میرزا اشرف جہاں قزوینی ہے جو شاہ طہماسپ صفوی کا وزیر تھا اس طرز کو جن لوگوں نے اپنا خاص موضوع بنایا وہ وحشی یزدی علی قلی میلی اور ملی نقی کمرہ ای ہیں۔[1]

مولانا عبدالسلام ندوی رقم طراز ہیں کہ "متاخرین شعرائے ایران کے دور میں جب معاملہ بندی نے بہت زیادہ ترقی کی تو ان معاملات کے ادا کرنے کے لیے غزل کے مفرد اشعار ناکافی معلوم ہوئے۔ وحشی یزدی نے جو معاملہ بندی شعراء کا سرخیل تھا واسوخت ایجاد کیا اور قدما کے دوسرے دور میں ہمارے شعراء نے بھی اسی کے نمونے کو پیش نظر رکھ کر اس صنف میں طبع آزمائی کی۔[2]

رام بابو سکینہ، تاریخ ادب اُردو میں، واسوخت کی تعریف میں لکھتے ہیں کہ:

"واسوخت نظم کی وہ قسم ہے جس میں عاشق اپنے معشوق کی بے وفائی، ظلم و ستم رقیب کے ساتھ بے جا محبت اور جدائی کی مصیبت و تکلیف کی شکایتیں کرتا ہے، گویا معشوق کو دھمکاتا ہے کہ اگر اس کا طرزِ تغافل اور ستم شعاریاں اسی طرح باقی رہیں تو پھر اُس کے ہاتھ سے عنانِ صبر چھوٹ جائے گی اور وہ معشوق سے علیحدگی اختیار کرنے پر مجبور ہو جائے گا۔[3]

بعد کے لکھنے والوں میں جس جس نے "واسوخت" پر قلم اٹھایا ہے، انہی باتوں کو اپنے الفاظ میں دہرایا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کے مطابق

"واسوخت کے لغوی معنی جواب میں جلانے کے ہیں اور اس صنف کے ذریعے ہمارے شعرا کا یہی شعار رہا ہے کہ وہ معشوق کو جتاتے ہیں کہ اگر وہ ان سے اس طرح

---

[1] "شعر العجم جلد سوم ص ۲۱، مطبوعہ شیخ مبارک علی لاہور ۱۹۴۶ء
[2] شعر الہند حصہ دوم ص ۸۶ مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۲۹ء
[3] تاریخ ادب اردو (مترجمہ مرزا عسکری) ص ۱۴ مطبع نول کشور
سن ندارد۔

بے نیاز رہا تو وہ اس سے زیادہ حسین اور خوبصورت معشوق سے دل لگائیں گے اور اُسے بھی ناز و غمزہ، کرشمہ و ادا میں اس طرح طاق بنا دیں گے جس طرح ایک زمانے میں اسے بنایا تھا اس طرح واسوخت گویا ایک قسم کی عاشقانہ چھیڑ چھاڑ ہے[1]"

ڈاکٹر ابو محمد سحر کے خیال میں:

"واسوخت بنیادی اعتبار سے وہ نظم ہے جس میں معشوق سے بیزاری کا اظہار کیا جاتا ہے لیکن اُردو شاعری میں اس کی روایات کو مدنظر رکھتے ہوئے اس کی زیادہ وسیع تعریف ان الفاظ میں کی جا سکتی ہے کہ واسوخت وہ صنف سخن ہے جس میں عاشق معشوق کی متلون مزاجی، کج ادائی اور ہرجائی پن سے تنگ آ کر اُس کو جلی کٹی سناتا ہے اور غم و غصہ کے عالم میں کسی دوسرے معشوق سے محبت کرنے کی دھمکی دیتا ہے معشوق اس سے سراسیمہ ہو کر از سر نو عاشق سے قول و قرار کرتا ہے اور عاشق و معشوق کے درمیان صلح ہو جاتی ہے[2]"

ڈاکٹر خلیق انجم کے نزدیک، واسوخت کے اجزائے ترکیبی قصیدے اور مرثیے کی طرح مخصوص ہیں اور اس طرح ہیں۔

۱۔ ابتدا میں عشق کی تعریف ہوتی ہے۔ یہاں شاعر، یہ بتاتا ہے کہ پہلے وہ عشق و محبت کی دنیا سے بہت دور تھا۔

۲۔ پھر اپنے آغاز عشق کا قصہ بیان کرتا ہے۔

۳۔ اُن دنوں کا ذکر کرتا ہے جب وصلِ یار نصیب تھا۔

۴۔ محبوب کے حسن کے ساتھ اُس کی معصومیت سادگی اور بھول پن کی تعریف کرتا ہے۔

---

[1] نگار، اگست ۱۹۵۰ء ص ۱۷۔

[2] مطالعہ امیر، ص ۲۶۶ مطبوعہ نسیم بک ڈپو لکھنؤ مئی ۱۹۶۵ء، طبع اوّل

۵۔ اس کے بعد اس کی بے وفائی کا شکوہ اور اپنی خستہ حالی کا بیان کرتا ہے[1]

شعیب اعظمی کے الفاظ میں

" واسوخت ' اس صنف کو کہتے ہیں جس میں معشوق سے بیزاری کا اظہار اور کسی دوسرے معشوق سے دل لگانے کا ذکر یا دھمکی ہو ' اس کو ملی کٹی بھی کہتے ہیں۔ عاشق اپنے معشوق سے اس کی بے وفائی ' ظلم و ستم ' رقیب بدچشم پر التفات وغیرہ کی شکایت کرتا ہے اور آخر میں اس کو دھمکاتا ہے کہ اگر اس کے طرز تغافل اور ستم شعاری کا یہی حال رہا تو پھر اس کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو جائے گا اور وہ اُس سے علیحدگی اختیار کرنے پر مجبور ہو گا اور کسی اور سے دل لگائے گا۔[2]

لیکن ان تعریفوں میں کوئی تعریف مکمل نہیں ہے ' اس لیے کہ واسوخت ایک موضوعاتی صنف سخن ہے اور جیسا کہ ابتدائی سطور میں ظاہر کیا گیا ہے ' اس کا موضوع برابر بڑھتا اور پھیلتا رہا ہے پھر ہر لکھنے والے نے واسوخت کے بعض اجزا کا ذکر کر دیا ہے اس لیے اُن کی مدد سے واسوخت کی معنویت کا مکمل خاکہ ذہن میں اُبھر آتا ہے۔ لیکن حیرت انگیز بات یہ ہے کہ فارسی شاعری کی تاریخ اور اصناف کی بحث میں واسوخت کا تذکرہ یا اُس کی تعریف کسی جگہ نظر نہیں آتی حالانکہ ہمارے محققوں اور ادیبوں نے واسوخت کا موجد اہلِ ایران کو بتایا ہے اور اُن کے خیال میں دوسری اصناف کی طرح واسوخت کی صنف بھی فارسی سے اردو میں آئی ہے۔ شعلۂ جوالہ ' منشی فدا علی عیش کا تالیف کردہ ایک ایسا تذکرہ ہے جس میں واسوخت نگاروں کے مختصر تراجم کے ساتھ اُن کے واسوخت بھی درج ہیں ' یہ تذکرہ ' مرزا غالب کے سال وفات یعنی ۱۲۸۵ھ مطابق ۱۸۶۹ء میں مطبع نول کشور لکھنو سے شائع ہوا لیکن جیسا کہ میں نے اپنی کتاب " اردو شعرا کے

---

[1] مرزا محمد رفیع سودا ص ۴۰۲ مطبوعہ انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ جنوری ۱۹۶۶

[2] نگار پاکستان اصناف شاعری نمبر ص ۱۴۲ سالنامہ نومبر دسمبر ۱۹۶۷ء

تذکرے اور تذکرہ نگاری میں تفصیل سے لکھا ہے، اس کا آغاز ۱۲۸۲ھ مطابق ۱۸۶۶ء کے قریب ہوا تھا۔ اس میں فارسی کے شاعر وحشی یزدی کی بھی دو نظمیں واسوخت کے نام سے درج ہیں۔ اس میں وحشی کے ذکر میں لکھا ہے کہ

"شعرائے متقدمین عجم سے ہیں، صاحب دیوان ہیں اور اہل زبان ہیں، فارسی میں واسوخت گوئی کے موجد یہی ہوئے[51]

اردو کے ایک اور قدیم تذکرہ نگار درگا پرشاد نادر جنھوں نے اپنے تذکرہ مرقومہ ۱۸۷۷ء میں شعرا کے تراجم کے علاوہ، شعر کی تعریف، اقسام کلام، علم عروض و قوافی اور شاعری کے دوسرے متعلقات پر بحثیں کی ہیں[52] واسوخت کے بارے میں لکھتے ہیں کہ

" یہ ڈھنگ فارسی زبان میں وحشی نے اختراع کیا ہے، مگر اردو والوں نے اس کو وہ رونق بخشی کہ بیان نہیں ہو سکتی، مجموعہ واسوخت کی دو جلدیں لکھنؤ میں طبع ہوئی ہیں[53]

محمد حسین آزاد کی مشہور تصنیف ۱۸۸۰ء میں پہلی بار شائع ہوئی اس میں انہوں نے لکھا۔

اہل تحقیق نے فغانی یا وحشی کو فارسی میں اور اردو میں انہیں (میر تقی میر کو) واسوخت کا موجد تسلیم کیا ہے"[54]

---

[51] شعلہ جوالہ جلد دوم ص ۸۴۴ مطبوعہ نول کشور ۱۸۶۹ء مملوکہ کتب خانہ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی

[52] اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری ص ۴۲ مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[53] خزینۃ العلوم فی متعلقات المنظوم ص ۲۷ مطبوعہ مطبع مفید عام لاہور مطابق ۱۸۷۷ء

[54] آب حیات ص ۲۰۰ مطبوعہ شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور ۱۹۵۳ء

اہلِ تحقیق کون لوگ ہیں اور کس نے کس جگہ فغانی یا کسی کو فارسی میں واسوخت کا موجد قرار دیا ہے، اس کے بارے میں انہوں نے کچھ نہیں لکھا۔ مولانا شبلی نے شعر العجم کے نام سے پانچ جلدوں میں فارسی شاعری کی تاریخ لکھی، پہلی جلد ۱۹۰۸ء میں اور بعد ازاں دوسری جلدیں شائع ہوئیں۔ مولانا شبلی کا بیان ہے کہ

وحشی یزدی چونکہ مرتد اور اوباش مزاج تھا اور بازاری معشوق سے اس کو زیادہ سروکار رہا اس لئے اس طرز کو کسی قدر اعتدال سے بڑھا دیا۔ واسوخت کی ابتدا بھی اسی نے کی اور اسی پر اس کا خاتمہ ہو گیا"[۱]

دوسری جگہ لکھتے ہیں کہ

" وحشی تمام عمر شاہدانِ بازاری کے عشق میں گرفتار رہا اس لئے اس کو ہوس پرستی کی واردات میں بہت پیش آئیں اور اس نے دل سب ادا کر دیں، واسوخت بھی اسی کی ایجاد ہے اور اسی پر اس کا خاتمہ ہو گیا"[۲]

مولانا شبلی نے وحشی کے بارے میں اس سے زیادہ صراحت نہیں کی، غزل اور عشقیہ شاعری کی بحث میں وحشی کے اشعار اور بعض غزلوں کے منتخبات بھی مختلف مقامات پر دیئے ہیں لیکن نہ تو حالات پر روشنی ڈالی ہے اور نہ واسوختوں کی کیفیت و عنوان کا سراغ دیا ہے۔ بعد کے لکھنے والوں نے بھی واسوخت کے موجد کی حیثیت سے وحشی یزدی ہی کا نام لیا ہے۔ فغانی کا نام صرف محمد حسین آزاد کے یہاں ملتا ہے، اس کی تصدیق کہیں اور سے نہیں ہوتی، فغانی، وحشی کا ہم عصر ضرور تھا لیکن اس کے کلام کی نوعیت وحشی سے بہت مختلف ہے، وہ اپنے عہد کا ایک ایسا شاعر ہے جس کا طرزِ احساس اور اسلوبِ شعری، اپنے معاصرین کے مقابلے میں جدید تر اور طرفہ تر ہے اس نے اپنے عہد کے بہت سے شعرا بشمول نظیری اور عرفی وغیرہ کو متاثر کیا ہے، مرزا غالب نے اس کا گہرا اثر قبول کیا ہے اور خصوصاً دو شاعری

۱؎ شعر العجم جلد سوم ص ۱۰ مطبوعہ شیخ مبارک علی لاہور ۱۹۲۶ء

۲؎ شعر العجم جلد پنجم ص ۴۵ مطبوعہ تاج بک ارود بازار لاہور سن ندارد

دونوں میں اس کی جدت طرازی کا اعتراف کیا ہے، مولانا شبلی نے شعرالعجم کی پانچویں جلد میں جہاں غزل سے بحث کی ہے، فغانی کی خصوصیات شعری کا تفصیل سے ذکر کیا ہے لیکن واسوخت کے سلسلے میں اس کا نام نہیں لیا، فغانی کے دیوان میں بھی کوئی ایسی نظم نہیں ملتی ہے جسے واسوخت سے موسوم کیا جا سکے اس لئے واسوخت کی ایجاد کے سلسلے میں وحشی کے ساتھ فغانی کا اضافہ، محض آزاد کے ذہن کی اختراع ہے، البتہ واسوخت کے موجد کی حیثیت سے وحشی یزدی کا نام عبدالسلام ندوی[1]، ڈاکٹر گیان چند[2]، شاہ ولی الرحمن کاکوی[3]، قیوم نظر[4]، ڈاکٹر ابو محمد سحر فتح پوری[5]، ڈاکٹر خلیق انجم[6] ڈاکٹر محمد حسن[7]، شعیب[8] اعظمی سبھی نے لیا ہے، لیکن ان سب نے، اوپر دیئے ہوئے تین حوالوں یعنی درگا پرشاد نادر، محمد حسین آزاد اور مولانا شبلی کے بیانات پر بھروسہ کیا ہے۔ وحشی یزدی کے حالات زندگی اور اس کے واسوخت کی نوعیت کے بارے میں تفصیل سے کسی نے کچھ نہیں لکھا، اس لئے اس کا مختصر سا تذکرہ اس جگہ نامناسب نہ ہوگا۔

وحشی یزدی کا ذکر، فارسی شعرا سے متعلق جن قدیم تذکروں اور تاریخی کتابوں میں آیا ہے، ان میں

(۱) "عرفات عاشقین" مولفہ تقی الدین اوحدی مرتومہ سنہ ۱۰۲۲ھ

---

[1] شعرالہند حصہ دوم ص ۸۷

[2] نگار پاکستان اصناف شاعری نمبر ص ۲۴۹ سنہ ۱۹۶۷ء نومبر دسمبر

[3] نگار (لکھنؤ) مارچ سنہ ۱۹۵۱ء ص ۲۰

[4] "واسوخت از آغا حسن امانت" ص ۱ مجلس ترقی ادب لاہور سنہ ۱۹۶۴ء

[5] مطالعہ امیر ص ۲۶۶

[6] مرزا محمد رفیع سودا ص ۳۰۲

[7] نگار (لکھنؤ) اگست سنہ ۱۹۵۰ء ص ۱۷

[8] نگار پاکستان (کراچی) اصناف شاعری نمبر، بابت نومبر دسمبر سنہ ۱۹۶۷ء

(۲) میخانہ " مولفہ ملا عبدالنبی فخرالزمانی قزوینی مرقومہ ۱۰۲۸ھ
(۳) عالم آرا عباسی مولفہ اسکندر منشی مرقومہ ۱۰۳۸ھ
(۴) سفینۂ خوشگو مولفہ چندرابن خوشگو مرقومہ ۱۱۳۱ھ
(۵) ریاض الشعرا مولفہ علی قلی خاں والہ داغستانی مرقومہ ۱۱۶۱ھ
(۶) تذکرہ حسینی مولفہ میر حسین دوست سنبھلی مرقومہ ۱۱۶۳ھ
(۷) آتشکدۂ آذر مولفہ لطف علی بیگ آذر مرقومہ ۱۱۷۴ھ

خصوصیت سے قابل ذکر ہیں کہ ان میں وحشی کے حالات پر قدرے تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے اس میں سے بعض تذکرے وحشی کے زمانے سے قریب تر ہیں اور بعض کے مصنفین اس کے معاصر ہیں، دور حاضر میں بھی اہل ایران نے وحشی کی زندگی اور کلام پر توجہ دی ہے چنانچہ ڈاکٹر ذبیح اللہ صفا' ڈاکٹر شفق زادہ' ڈاکٹر سعید نفیس' ڈاکٹر سادات ناصری' ڈاکٹر صورت گر، رشید یاسمی سہیل خوانساری اور بعض دوسروں نے اپنے مقالات و کتب میں وحشی کا ذکر کیا ہے۔ ڈاکٹر حسین نخعی نے وحشی بافقی کا دیوان مرتب کیا ہے اور اس پر سیر حاصل مقدمہ لکھا ہے' ان سب کی روشنی میں وحشی کی زندگی اور سیرت کا اجمالی خاکہ اس طور پر بنا ہے۔

ایرانی تذکرہ نگاروں نے وحشی کا ذکر عموماً "وحشی بافقی" کے نام سے اور برعظیم کے تذکرہ نگاروں نے "وحشی یزدی" کے نام سے کیا ہے' بات یہ ہے کہ وحشی دراصل بافق کا رہنے والا تھا' بافق، یزد و کرمان کے درمیان واقع ہے اور اس کا الحاق کبھی یزد سے کبھی کرمان سے رہا ہے اس لئے بعض نے وحشی بافقی' بعض نے وحشی یزدی اور بعض نے یزدی کرمانی لکھا ہے۔ وحشی کی زندگی کا بیشتر حصہ یزد ہی میں بسر ہوا' وہیں انہوں نے وفات پائی اور وہیں مدفون ہوئے[۱] لیکن اس نے بعض دور دراز علاقوں مثلاً عراق و کاشان کا سفر بھی کیا تھا۔ "سفینۂ خوشگو" کے مطابق' وحشی نے عہد اکبری کے آغاز میں سندھ کے راستے برعظیم کا بھی سفر کیا تھا لیکن کسی اور تذکرے سے اس کی تائید نہیں ہوتی' دیوان وحشی کے مولف ڈاکٹر حسین نخعی نے بھی اسے درست تسلیم نہیں کیا۔ وحشی کا اصل

۱۔ تا ریخ نظم و نثر ایران جلد اول ص ۳۴۴ مولفہ ڈاکٹر سعید نفیس چاپ تہران

نام کیا تھا اس کے بارے میں بیشتر تذکرہ نگار خاموش ہیں، وحشی کے معاصرین میں ملا عبدالنبی فخر الزمانی قزوینی نے "میخانہ" میں ان کا نام شمس الدین محمد اور تقی الدین اوحدی نے عرفات عاشقین میں "کمال الدین" ظاہر کیا ہے، چونکہ ان میں سے کسی کی تائید یا تردید کے قوی دلائل موجود نہیں اس لئے بعد کے اہل قلم میں سے بعض نے قزوینی کی اور بعض نے اوحدی کی پیروی کی ہے۔ تخلص کے بارے میں قزوینی نے ایک روایت اس طور پر بیان کی ہے کہ جب وحشی سے پوچھا گیا کہ نام کیا ہے اور یہ تخلص کیوں اختیار کیا ہے تو اس نے جواب میں کہا میرا نام شمس الدین محمد ہے، جب میں کاشان میں بسلسلہ تعلیم و تدریس مشغول تھا تو شعر نہ کہتا تھا البتہ میرا بھائی شاعری کرتا تھا اور ان معتدی ہی تھا اس کا انتقال ہو گیا۔ ماحول کے زیر اثر مجھے بھی شعر گوئی کا شوق پیدا ہوا میں نے جو پہلا شعر کہا اور جس نے شہرت پائی وہ یہ تھا۔

اگرچہ ہیچ ندارم سر گلی دارم　　چو شب شود بہ سر خویش شعلے دارم

یہ شعر حاکم وقت تک پہنچا میں طلب کیا گیا، اس نے مجھ پر حقارت سے نظر ڈالی اور دریافت کیا کہ وہ شعر واقعی اسی وحشی کا ہے لوگوں نے کہا یہ شعر اسی کا ہے اس کا مجھ پر ایسا اثر ہوا کہ میں نے وحشی ہی تخلص اختیار کر لیا، اس لئے کہ میرا بھائی بھی یہی تخلص کرتا تھا[1]

وحشی یزدی واضح طور پر قرن دہم یعنی دسویں صدی ہجری مطابق سولھویں صدی عیسوی کا ایک ممتاز شاعر ہے اور جیسا کہ بتایا گیا متعدد تذکرہ نگاروں نے اس کا ذکر بھی کیا ہے لیکن اس کے تفصیلی حالات زندگی بہت کم ملتے ہیں حتیٰ کہ اس کے والدین اور خاندان کا بھی قابل ذکر سراغ کہیں نظر نہیں آتا۔ سن پیدائش کا بھی پتہ نہیں چلتا، البتہ اس کا سن وفات، متفقہ طور پر ۹۹۱ھ ہے اس لئے کہ معاصر تذکرہ نگاروں سے لے کر آج تک کے مورخین کے بیانات اس کی تائید کرتے ہیں[2] بعض کے نزدیک اس نے باسٹھ سال اور بعض کے مطابق، باون سال کی عمر میں وفات

---

[1] مقدمہ دیوان وحشی بافقی ص ۱۴ مرتبہ ڈاکٹر حسین نخعی چاپ تہران

[2] تاریخ ادبیات ایران ص ۳۴۹ مرتبہ ڈاکٹر رضا زادہ شفق چاپ تہران ۱۳۲۷ھ

پائی اس حساب سے اس کی پیدائش کا سال ۹۳۹ھ یا ۹۲۹ھ قرار پاتا ہے وحشی کی وفات کس طرح واقع ہوئی اس میں بھی اختلاف رائے ہے، تقی الدین اوحدی مولف "عرفات عاشقین" کے مطابق وحشی کا انتقال کثرتِ بادہ نوشی کے سبب ہوا، علی قلی خاں والہ داغستانی نے ریاض الشعرا میں لکھا ہے کہ وحشی اپنے معشوق کے ہاتھوں مارا گیا اور اس کے اس شعر میں

مگر در من نشانِ مرگ ظاہر شد کہ می بینم
رفیقان راپنہانی آستین بر چشم تر امشب

اسی طرف اشارہ ہے۔ اس امر کی تصدیق بعض دوسرے تذکروں سے بھی ہوتی ہے لیکن اس سلسلے میں کوئی حتمی بات نہیں کہی جا سکتی۔ اس لئے کہ بعض تذکرہ نگاروں کے مطابق وحشی نے خود، اپنے محبوب پر جان نثار کردی تھی اور بعض کے نزدیک وحشی کا سنگ دل محبوب جب ایک دن خلاف امید' جذباتِ محبت سے مغلوب ہو کر بے تابانہ، ان سے آملا تو ان پر شادئ مرگ کی کیفیت طاری ہوگئی اور انہوں نے جہانِ فانی سے کوچ کیا۔ ان باتوں سے پتہ چلتا ہے کہ وہ رند بلا نوش بھی تھے اور بادۂ عشق سے سرشار بھی اور اسی بلا نوشی و سرشاری کے نتیجہ میں ان کی موت واقع ہوئی تھی۔

وحشی کی تقریباً ساری زندگی' از اول تا آخر' تنگدستی و آشفتہ سری میں گزری معاصرین تذکروں سے اس کی مفلسی و بے نوائی اور خستگی و بے سروسامانی کی تصدیق ہوتی ہے اور خود وحشی نے بھی اپنے اشعار میں جگہ جگہ اس کا اظہار کیا ہے۔ ایک جگہ اپنی پریشانی خاطر اور خانہ ویرانی کا مقابلہ مجنوں کی صحرا نوردی اور کربلا کے المیہ سے اس طور پر کرتا ہے کہ

مجنوں بمن بے سروپا می ماند ۔۔۔ غمخانۂ من بہ کربلا می ماند
چغدے بہ سرای من فرود آمد و گفت ۔۔۔ کایں خانہ بہ ویرانۂ ما می ماند

سلہ مقدمہ دیوان وحشی بافقی ص ۲۴

مثنویات میں مزید تفصیل سے اس نے اپنی عسرت اور کس پرسی کا ذکر کیا ہے اس کے باوجود وہ بے دل یا ناامیدی کا شکار نہیں ہوا اس نے حالات کا پامردی سے سامنا کیا ہے۔ مادی زندگی کی بزم آرائی کو خلوت وگوشہ نشینی پر ترجیح دی ہے اور پر عافیت درویشانہ زندگی کو شاہانہ زندگی سے بہتر جانا ہے۔

دلا اندوہِ دشمن گرا نخواہی　　زدرویشی طلب کن پادشاہی
چہ خوش گفتند ارباب فصاحت　　خوشا درویشی و گنج قناعت

سختی روزگار کے باوجود اس نے اپنی خودداری پر حرف نہیں آنے دیا کسی کے سامنے دست سوال دراز نہیں کیا اور کسی کی خوشامد طلبی یا بے جا قصیدہ خوانی میں اشعار نہیں کہے خود اعتمادی و قناعت پسندی نے اس کی شخصیت میں ایسی پختگی اور پاکیزگی پیدا کر دی تھی کہ تکلف و تصنع اور خودستائی و خودنمائی سے اسے نفرت ہو گئی تھی، وہ آدمی کے ظاہر کو نہیں باطن کو دیکھتا تھا اور جاہ ومنصب کے مقابلے میں سیرت و کردار کو اہمیت دیتا تھا اپنی طبعی عاجزی و فروتنی کے باوصف وہ حد درجہ غیرت مند اور خوددار تھا ہرچند کہ اس نے اپنی زندگی تکالیف و مصائب میں گزاری لیکن خوش مزاجی و خوش ذوقی اور صبر وضبط کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا، غمِ روزگار کی طرح اسے غم جاناں سے بھی سروکار رہا۔ بات یہ ہے کہ محبت اس کے مزاج کا ایک حصہ، اس کے خمیر کا قوی عنصر اور اس کی سیرت کا جزو لاینفک تھی وہ عشق بازی و دلدادگی کے لئے شہرت رکھتا تھا اور اس کے کلام سے بھی اس کی عشق زدگی اور جگر سوزی کا اندازہ ہوتا تھا، عشق کے حوالے سے سوچئے تو وہ آگ ہی آگ نظر آتا ہے اور روزمرہ کی زندگی کے حوالے سے اس کے حالات پر غور کیجئے تو وہ گرم راکھ کا ایسا تودہ محسوس ہوتا ہے جس کے اندر چنگاریاں چھپی ہوئی ہوں جو عشق کا پتلا تھا اور عشق ہی اس کے نزدیک زندگی کا حاصل اور کائنات کا خالق تھا۔ میر تقی میر کی طرح اس نے عشق کی کرشمہ سازیوں اور معجز نمائیوں کا تذکرہ بار بار بڑے والہانہ انداز میں اور بڑی تفصیل کے ساتھ کیا ہے چند اشعار دیکھئے۔

الٰہی سینہ ای دہ آتش افروز　　درآں سینہ دلے واں دل ہمہ سوز

ہر آں دل را کہ سوزے نیست دل نیست
دل افسردہ غیر از آب و گل نیست
دلم پر شعلہ گرداں سینہ پر دود
زبانم کن بہ گفتن آتش آلود
دلم را داغ عشقے بر جبیں نہ
زبانم را بیانے آتشیں دہ
سخن کز سوز دل تابے ندارد
چکد گر آب ازو آبے ندارد
بدہ گرمی دل افسردہ ام را
فروزاں کن چراغ مردہ ام را

ز اصل عشق اگر جوئی نشاں باز
نہ بینی ہیچ جز میلے در آغاز
مدار زندگی بر چیست، بر عشق
رخ پائندگی در کسب در عشق
ز خود بگسل و لے زنہار زنہار
بہ عشق آویز و عشق از دست مگذار

منادی می کند عشق از چپ و راست
کہ حدِ ہر کمال ایں جاست ایں جاست
کمال ایں جاست دیگر جا چہ پوئی
زہے ناقص ز دیگر جا چہ جوئی
اگر ایں جاں زن آید مرد گردد
رسد بے درد صاحب درد گردد

خوشا عشق و بلائے عشق بازی
دل ما و جفائے عشق بازی
خوش آں راحت کہ دارد زحمت عشق
مبادا ہیچ دل بے زحمتِ عشق
در او غم را خواصِ شادمانی
از او مردن حیات جاودانی

خوش آں روزے کہ زنجیر جنوں بر پائے من باشد
بہ ہر جا پا نہم از بیخودی غوغائے من باشد
خوش آں عشقے کہ در کوئے جنوں ہم خسروی بخشد
جہاں پر لشکر از اشکِ جہاں پیمائے من باشد
ہوس دارم دگر در عشق آں شب زندہ داریہا
کہ در ہر گوشہ ای افسانۂ سودائے من باشد

اسی طرح بے شمار اشعار ہیں جن میں عشق کی برکتوں اور کارکشائیوں کا ذکر حد درجہ سادہ و پرکار انداز میں کیا گیا ہے، بہت سی غزلیں، مطلع سے لیکر مقطع تک عشق کی تعبیرات فتوحات کی تصویر کشی کے لحاظ سے مرقع کا درجہ رکھتی ہیں اور مثنویات میں تو نہ جانے کتنے طویل اجزا ایسے ہیں جن میں واردات محبت کی تفسیر و تشریح والہانہ انداز میں کی گئی ہے چنانچہ وحشی کی مثنویوں کے مطالعے کے وقت، ہمیں بے ساختہ میر و مومن کی وہ مثنویاں یاد آجاتی ہیں جن میں انہوں نے آپ بیتی کے رنگ میں اپنے عشق کی داستانیں بیان کی ہیں، افسوس کہ ہمارے یہاں ابھی تک میر و مومن کو عموماً غزلوں کی روشنی میں دیکھا گیا ہے حالانکہ ان کو اور ان کی غزلوں کو سمجھنے کے لئے ان کی مثنویوں کا مطالعہ از بس ضروری ہے۔

میر تقی میر اور وحشی یزدی کی زندگی میں خصوصاً بڑی مماثلت ہے دونوں کی زندگی تلخی و ترشی میں بسر ہوئی دونوں غم جاناں اور غم دوراں کا شکار ہوئے، دونوں نے زندگی کو محبت اور صرف محبت کے حوالے سے برتنے اور سمجھنے کی کوشش کی۔ دونوں کے یہاں عشق کا تذکرہ ملتا ہے، دونوں نے اس تذکرے کا وسیلہ غزلوں اور مثنویوں کو بنایا ہے، مثنویوں میں بطور خاص عشق کے کمالات و صفات پر روشنی ڈالی ہے، دونوں کے یہاں عشق حقیقی و مجازی کے ملے جلے رنگ نظر آتے ہیں اور دونوں کے یہاں، صنف نازک کے ساتھ ساتھ صنف قوی سے دل لگانے کا رجحان ملتا ہے، دونوں کی شاعری بنیادی طور پر عاشقانہ ہے اور عاشقانہ جذبات نے دونوں کے یہاں حد درجہ دھیمے، سادہ اور عمومی لہجے میں راہ پائی ہے۔ دونوں کا کلام ان کی تنگ دستی، مفلسی خودداری بد دماغی قناعت و توکل، انسان دوستی و خداترسی بلند حوصلگی و جرأت مندی کا مظہر ہے، دونوں کے کلام کی بنیادی خصوصیت سوز و گداز اور خود اعتمادی و خودنگری ہے دونوں نے غزل و مثنوی کے علاوہ درد و داسوخت بھی لکھے ہیں اور بیان عشق کے لئے نئی نئی راہیں نکالی ہیں۔ میر نے اپنی مجازی چوٹ کے بارے میں مثنویوں میں، کئی روائتیں بیان کی ہیں لیکن محققین اور ناقدین کا اس امر پر اتفاق ہے کہ انھیں اپنے خاندان کی ایک پردہ نشیں خاتون سے بھی والہانہ محبت تھی اور یہ خاتون ان کی ماموں زاد بہن یعنی سراج الدین علی خاں کی بیٹی تھیں، ان کی مثنویوں میں اس قسم کے شعر

کیا کہوں کیسا قدِ بالا ہے	تا لبِ آرزو میں ڈھالا ہے

اس خیال کو اور بھی تقویت پہنچاتے ہیں۔ کم و بیش یہی صورت وحشی یزدی کی وارداتِ ...ت کی ہے۔ واضح طور پر کسی محبوبہ کا نام تو نظر نہیں آتا لیکن ان کے بعض اشعار سے محققین نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ان کی ایک محبوبہ کا نام آرزو تھا[۱] بقول وحشی یزدی

آرزو نام یکے سلسلہ جنبانم ہست	خود بخود رہبر یک سر موبش نروم

پھر یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ جس طرح میر کی دل زدگی و آشفتہ سری نے یہ صورت اختیار کر لی تھی کہ بقول میر

جگر دور گردوں سے خوں ہو گیا	مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا
ہوا خبط سے مجھ کو ربط تمام	لگی رہنے وحشت مجھے صبح و شام
وہی جلوہ ہر آن کے ساتھ تھا	تصور مری جان کے ساتھ تھا

سرگشتگی و دل باختگی کی یہی کیفیت کم و بیش وحشی یزدی پر عمر بھر طاری رہی مزید طرہ یہ کہ نشۂ بادۂ عشق کے ساتھ ساتھ دختِ رز بھی ان کے منہ لگی ہوئی تھی اور بعض کے نزدیک ان کی خرابیِ صحت و ذات کا باعث وہی کمبخت ہوئی اس اعتبار سے وحشی یزدی کی زندگی مجاز لکھنوی اور اختر شیرانی سے بہت مشابہ ہو جاتی ہے۔ اردو کے یہ دونوں شاعر رند خرابات ہونے کے ساتھ ساتھ عشق کی مستی و سرمستی کے شاعر ہیں اور دونوں شراب و محبت کے مارے ہوئے ہیں۔ وحشی کے ساتھ، مومن دہلوی کا نام بھی سننے اور پڑھنے میں آیا ہے کہ وحشی یزدی و مومن، دونوں، مجازی محبت کے شناور اور رند شاہد باز تھے۔ جس طرح مومن نے اپنی مثنویوں میں اپنے عشق کی کہانیاں، وصل و اختلاط کی جملہ تفصیلات کے ساتھ "چٹخارہ لے کر" برملا بیان کی ہیں بالکل اسی طرح وحشی یزدی نے اپنے عشق کے قصے، لطف لے کر اور لذیذ بنا کر پیش کیے ہیں چنانچہ وحشی کی غزل گوئی اور مثنوی نگاری کا انداز، مومن سے بھی بہت ملتا جلتا ہے، وہی معاملہ بندی، وہی ہنرمندی اور محبوب

---

[۱] مقدمہ دیوان وحشی بافقی ص ۶۰

سے دہی چھیڑ چھاڑ، جو مومن کی غزلوں کا طرۂ امتیاز ہے وحشی کے کلام میں بھی صاف نظر آتی ہے، صرف یہ کہ مومن، ایک کامیاب و بامراد، عاشق ہیں اور عہد محبت و دورِ شباب کا ہر عیش انھیں بہ آسانی میسر آجاتا ہے، اس کے برعکس، وحشی، اپنے عشق میں میر تقی میر کی طرح ناکام اور بے مراد ہے اور ان کی شاعرانہ لے، سوز و گداز اور یاس و محرومی کے لحاظ سے میر سے قریب تر ہو گئی ہے[۱]

کلیات میر کی طرح وحشی یزدی کے دیوان میں بھی غزلیں، قصائد، قطعات ترکیب بند ترجیع بند، اور رباعیات و مثنویات سبھی کچھ شامل ہیں، ہر صنف میں وحشی کی عاشقانہ لے سہل ممتنع کی صورت میں کارفرما نظر آتی ہے لیکن وحشی کے شاعرانہ جوہر، حقیقتاً غزل اور مثنویات میں کھلتے ہیں، غزلیات تعداد میں چار سو کے قریب ہیں اور سب کی سب، مختصر سادہ پرکار اور چھوٹی بحر میں ہیں بعض غزلیں غزل مسلسل کا درجہ رکھتی ہیں یعنی ان میں معاملات محبت یا جذبات عاشقانہ کو تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے اور ہر غزل، شعر کے انفرادی لطف کے ساتھ ساتھ، نظم کی سی وحدت تاثر رکھتی ہے۔ ان غزلوں کا مجموعی لب و لہجہ بالکل واسوخت جیسا ہے یعنی، شدید اور گہرے عشقیہ جذبات کے ساتھ محبوب کی بے رخی و بے رحمی اس سے دل برداشتگی و بیزاری اور کسی دوسرے سے دل لگانے کی حکایات بیان ہوئی ہیں صرف دو مختصر سی غزلیں[۲] بطور مثال دیکھئے

جستم از دام، بدام آر گرفتار دگر — من نہ آنم کہ فریب تو خورم بار دگر
شد طبیب من بیمار مسیحا نفسے — تو برو بہر علاجِ دل بیمار دگر
گو مکن غمزۂ او سعی بہ دلداری ما — زانکہ دادیم دل خویش بہ دلدار دگر
بسکہ آزردہ مرا خوشترم از راحت او — کہ ملاذار بہ بینم ز دل آزار دگر

وحشی از دست جفا رست، دلت واقف باش
کہ نہ نیفتد سر و کارت بہ جفا کار دگر

---

[۱] تفصیل کے لیے دیکھئے اردو کی منظوم داستانیں ص ۱۶۲ تا ص ۲۲۰ مطبوعہ انجمن ترقی اردو سنہ ۱۹۷۱ء
[۲] دیوان وحشی بافقی ص ۹۲ اور ص ۹۴

روم بجائے دگر و دل دہم بیار دگر
ہوائے یار دگر دارم و دیار دگر

بدیگرے دہم ایں دل کہ خوار کردۂ تست
چرا کہ عاشق تو دارد اعتبار دگر

میان ما و تو ناز و نیاز ظرف است
بحمد تو نیز بدہ لب از یں قرار دگر

خبر دہید بہ صیاد ما کہ ما رفتیم
بفکر صید دگر باشد و شکار دگر

خموش وحشی از انکار عشق او کایں حرف
حکایتیست کہ گفتی ہزار بار دگر

وحشی یزدی کی غزلوں کے بیشتر اشعار اسی رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ سوزی و واسوزی کی کیفیت، ان کی ساری غزلوں میں جاری و ساری ہے، مثنویات کا بھی مجموعی رنگ یہی ہے، دو طویل مثنویاں "ناظر و منظور" اور "فرہاد و شیریں" جن کے بعض اشعار اس سے پہلے نقل کیے جا چکے ہیں، خصوصیت سے حکایاتِ عشق و عاشقی پر مبنی ہیں اور ان کے بعض ٹکڑے سوز و گداز کی وہی کیفیت رکھتے ہیں، جس سے وحشی یزدی کی غزل گوئی عبارت ہے، غالباً کلام وحشی یزدی کی یہی دو پرسوز و جاں گداز فضا ہے۔ اور محبوب کے ظلم و ستم کے نتیجے میں جابجا اس سے بیزاری اور کسی دوسرے محبوب پر جان چھڑکنے کا یہی وہ ماحول ہے جس کی بنا پر، اردو کے بعض شعرا اور تذکرہ نگاروں نے وحشی یزدی کی بعض نظموں کو "واسوخت" کا نام دیا ہے ورنہ، فارسی شاعری کی تاریخ میں نہ تو صنف سخن کی حیثیت سے کہیں "واسوخت" کا نام نظر آتا ہے اور نہ کسی ایرانی ادیب نے وحشی کو بطور واسوخت نگار پیش کیا ہے، "واسوخت" کا لفظ فارسی سہی، لیکن صنف شاعری کے طور پر اس کا اصطلاحی استعمال، اردو والوں کی ایجاد ہے اور اردو کے ناقدوں اور شاعروں ہی نے "وحشی کو واسوخت کا موجد اور علمبردار بتایا ہے بعد کو فارسی لغات اور بعض کتب میں واسوخت کے بارے میں اصطلاحاً جو کچھ لکھا گیا ہے وہ اہل ہند کی تقلید میں ہے۔

عرض کیا جا چکا کہ وحشی کے دیوان میں "واسوخت" کے عنوان یا نام سے نہ تو کوئی چیز ملتی ہے اور نہ وحشی پر تحقیقی و تنقیدی کام کرنے والوں نے بہ حیثیت واسوخت نگاران

کا تذکرہ کیا ہے، البتہ اردو والوں نے وحشی کی دو نظموں کو "واسوخت" میں شمار کیا ہے
یہ نظمیں، ہیئت کی رو سے "مسمط" کے تحت آتی ہیں کہ مسمط اصطلاح شاعری میں ایسی نظم
کو کہتے ہیں جس میں کوئی مسلسل مضمون 'ٹکڑوں میں یعنی بند' کی صورت میں نظم کیا جاتا
ہے اور بند میں مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے اسے مثلث، مربع، مخمس، مسدس سبع
مثمن وغیرہ کا نام دیا جاتا ہے، اگر پہلے بند کے آخری مصرعے' ہر بند میں دہرائے
گئے تو ترجیع بند اور الگ الگ ہوئے تو ترکیب بند کہلاتے ہیں۔ وحشی کی جن دو نظموں
کو اردو میں "واسوخت" سے موسوم کیا جاتا ہے، اس کے مطبوعہ دیوان میں ترکیب بند
کے تحت درج ہیں[۱]۔ پہلے کا عنوان "شرح پریشانی" ہے۔ یہ مسدس کی شکل میں ہے
اور چھ چھ مصرعوں کے چودہ، بند پر مشتمل ہے، دوسرا ترکیب بند' "گلہ یار دل آزار"
کے عنوان سے، مثمن کی صورت میں ہے اور اس میں آٹھ آٹھ مصرعوں کے سترہ بند ہیں[۲]
ہم اس جگہ دونوں واسوخت مکمل صورت میں نقل کر رہے ہیں کہ یہی اردو میں واسوخت
نگاری کی اساس ہیں اور اردو میں بار بار زیر بحث آنے کے باوجود ادب کے عام قاری
کی نظر سے پوشیدہ ہیں۔

شرح پریشانی

دوستاں شرح پریشانی من گوش کنید — داستان غم پنہانی من گوش کنید
قصۂ بے سر و سامانی من گوش کنید — گفت گوی من و حیرانی من گوش کنید
شرح این آتش جان سوز نگفتن تا کی
سوختم سوختم این راز نہفتن تا کی

---

[۱] دیوان وحشی بافقی ص ۲۹۳ تا ص ۲۹۹

[۲] شعلہ جوالہ (مجموعہ واسوخت) جلد دوم مطبوعہ نول کشور ۱۸۷۹ء کے ص ۳ پر وحشی کا جو
واسوخت درج ہے اس میں صرف تیرہ بند ہیں آخر کے چار بند کم ہیں۔

روزگاری من و دل ساکن کوئی بودیم | ساکن کوئی بت سعربده جوئی بودیم
عقل و دین باخته دیوانهٔ روئی بودیم | بستهٔ سلسلهٔ سلسله موئی بودیم

کس در آن سلسله غیر از من و دل بند نبود
یک گرفتار از این جمله که هستند نبود

نرگس غمزه زنش اینهمه بیمار نداشت | سنبل پرشکنش هیچ گرفتار نداشت
اینهمه مشتری و گرمی بازار نداشت | یوسفی بود ولی هیچ خریدار نداشت

اول آن کس که خریدار شدش من بودم
باعث گرمی بازار شدش من بودم

عشق من شد سبب خوبی و رعنائی او | داد رسوائی من شهرت زیبائی او
بسکه دادم همه جا شرح دلارائی او | شهر پر گشت ز غوغای تماشائی او

این زمان عاشق سرگشته فراوان دارد
کی سر برگ من بی سر و سامان دارد

چاره اینست و ندارم به از این رای دگر | که دهم جای دگر دل به دل آرای دگر
چشم خود فرش کنم زیر کف پای دگر | بر کف پای دگر بوسه زنم جای دگر

بعد از این رای من اینست و همین خواهد بود
من بر این هستم و البته چنین خواهد بود

پیش او یار نو و یار کهن هر دو یکی ست | حرمت مدعی و حرمت من هر دو یکی ست
قول زاغ و غزل مرغ چمن هر دو یکی ست | نغمهٔ بلبل و غوغای زغن هر دو یکی ست

این ندانسته که قدر همه یکسان نبود
زاغ را مرتبهٔ مرغ خوش الحان نبود

چون چنین است پی کار دگر باشم به | چند روزی پی دلدار دگر باشم به
عندلیب گل رخسار دگر باشم به | مرغ خوش نغمهٔ گلزار دگر باشم به

نو گلی کو که شوم بلبل دستان سازش
سازم از تازه جوانان چمن ممتازش

آن که بر جانم از او دم به دم آزاری هست   می‌توان یافت که بر دل ز منش باری هست
از من و بندگی من اگرش عاری هست   بفروشد که به هر گوشه خریداری هست
به وفاداری من نیست در این شهر کسی
بنده ای همچو مرا هست خریدار بسی

مدتی در ره عشق تو دویدیم بس است   راه صد بادیهٔ درد بریدیم بس است
قدم از راه طلب باز کشیدیم بس است   اول و آخر این مرحله دیدیم بس است
بعد از این ما و سر کوی دل آرای دگر
با غزالی به غزلخوانی و غوغای دگر

تو مپندار که مهر از دل محزون نرود   آتش عشق به جان افتد و بیرون نرود
وین محبت به صد افسانه و افسون نرود   چه گمان غلط است این برود چون نرود
چند کس از تو و یاران تو آزرده شود
دوزخ از سردی این طایفه افسرده شود

ای پسر چند به کام دگرانت بینم   سرخوش و مست ز جام دگرانت بینم
مایهٔ عیش مدام دگرانت بینم   ساقی مجلس عام دگرانت بینم
تو چه دانی که شدی یار چه بی باکی چند
چه هوسها که ندارند هوسناکی چند

یار این طایفهٔ خانه برانداز مباش   از تو حیف است به این طایفه دمساز مباش
میشوی شهره به این فرقه هم آواز مباش   غافل از لعب حریفان دغاباز مباش
به که مشغول به این شغل نسازی خود را
این نه کاریست مبادا که ببازی خود را

در کمین تو بسی عیب شماران هستند   سینه پر درد ز تو کینه گذاران هستند
داغ بر سینه ز تو سینه فگاران هستند   غرض اینست که در قصد تو یاران هستند
باش مردانه که ناگاه قفایی نخوری
واقف کشتی خود باش که پایی نخوری

گرچه از خاطر وحشی هوس روی تو رفت — وز دلش آرزوی قامت دلجوی تو رفت
شد دل آزرده و آزرده دل از کوی تو رفت — با دل پر گله از ناخوشی خوی تو رفت
حاش لله که وفای تو فراموش کند
سخن مصلحت آمیز کسان گوش کند

گلهٔ یار دل آزار

ای گل تازه که بویی ز وفا نیست ترا — خبر از سرزنش خار جفا نیست ترا
رحم بر بلبل بی برگ و نوا نیست ترا — التفاتی به اسیران بلا نیست ترا
ما اسیر غم و اصلا غم ما نیست ترا — با اسیر غم خود رحم چرا نیست ترا
فارغ از عاشق غمناک نمی باید بود
جان من اینهمه بی باک نمی باید بود
همچو گل چند به روی همه خندان باشی — همره غیر به گلگشت گلستان باشی
هر زمان با دگری دست و گریبان باشی — زان بیندیش که از کرده پشیمان باشی
جمع با جمع نباشند و پریشان باشی — یاد حیرانی ما آری و حیران باشی
ما نباشیم که باشد که جفای تو کشد
به جفا سازد و صد جور برای تو کشد
شب به کاشانهٔ اغیار نمی باید بود — غیر را شمع شب تار نمی باید بود
همه جا با همه کس یار نمی باید بود — یار اغیار دل آزار نمی باید بود
تشنهٔ خون من زار نمی باید بود — تا به این مرتبه خونخوار نمی باید بود
من اگر کشته شوم باعث بدنامی تست
موجب شهرت بی باکی و خودکامی تست
دیگری جز تو مرا اینهمه آزار نکرد — جز تو کس در نظر خلق مرا خوار نکرد

آنچه کردی تو به من هیچ ستمکار نکرد
هیچ سنگین دل بیدادگر این کار نکرد
ایه ستمها دگری با من بیمار نکرد
هیچکس اینهمه آزار من زار نکرد
گر ز آزردن من هست غرض مردن من
مردم، آزار مکش از پی آزردن من

جان من سنگدلی، دل به تو دادن غلط است
بر سر راه تو چون خاک فتادن غلط است
چشم امید به روی تو گشادن غلط است
روی پرگرد به راه تو نهادن غلط است
رفتن اولاست ز کوی تو ستادن غلط است
جان شیرین به تمنای تو دادن غلط است
تو نه آنی که غم عاشق زارت باشد
چون شود خاک بر آن خاک گذارت باشد

مدتی هست که حیرانم و تدبیری نیست
عاشق بی سر و سامانم و تدبیری نیست
از غمت سر به گریبانم و تدبیری نیست
خون دل رفته به دامانم و تدبیری نیست
از جفای تو بدینسانم و تدبیری نیست
چه توان کرد پشیمانم و تدبیری نیست
شرح درماندگی خود به که تقریر کنم
عاجزم چارهٔ من چیست چه تدبیر کنم

نخل نوخیز گلستان جهان بسیار است
گل این باغ بسی سرو روان بسیار است
جان من همچو تو غارتگر جان بسیار است
ترک زرین کمر موی میان بسیار است
ای لب همچو شکر تنگ دهان بسیار است
نه که غیر از تو جوانی نیست، جوان بسیار است
دیگری اینهمه بیداد به عاشق نکند
قصد آزردن یاران موافق نکند

مدتی شد که در آزارم و میدانی تو
به کمند تو گرفتارم و میدانی تو
از غم عشق تو بیمارم و میدانی تو
داغ عشق تو به جان دارم و میدانی تو
خون دل از مژه میبارم و میدانی تو
از برای تو چنین زارم و میدانی تو
از زبان تو حدیثی نشنودم هرگز
از تو شرمندهٔ یک حرف نبودم هرگز

مکن آن نوع که آزرده شوم از خویت   دست بر دل نهم و پا بکشم از کویت
گوشه‌ای گیرم و من بعد نیایم سویت   نکنم باز دگر یاد قد دلجویت
دیده پوشم ز تماشای رخ نیکویت   سخنی گویم و شرمنده شوم از رویت

بشنو پند و مکن قصد دل آزردهٔ خویش
ورنه بسیار پشیمان شوی از کردهٔ خویش

چند صبح آیم و از خاک درت شام روم   از سر کوی تو خودکام به ناکام روم
صد دعا گویم و آزرده به دشنام روم   از پیت آیم و با من نشوی رام روم
دور دور از تو من تیره‌سرانجام روم   نبود زهره که همراه تو یک گام روم

کس چرا اینهمه سنگین دل و بدخو باشد
جان من این روشی نیست که نیکو باشد

از چه با من نشوی یار چه می پرهیزی   یار شو با من بیمار چه می پرهیزی
چیست مانع ز من زار چه می پرهیزی   بگشا لعل شکربار چه می پرهیزی
حرف زن ای بت خونخوار چه می پرهیزی   نه حدیثی کنی اظهار چه می پرهیزی

که ترا گفت به ارباب وفا حرف مزن
چین بر ابرو زن و یک بار به ما حرف مزن

درد من کشتهٔ شمشیر بلا میداند   سوز من سوختهٔ داغ جفا میداند
مسکنم ساکن صحرای فنا میداند   همه کس حال من بی سر و پا میداند
پاکبازم همه کس طور مرا میداند   عاشقی همچو منت نیست خدا میداند

چارهٔ من کن و مگذار که بیچاره شوم
سر خود گیرم و از کوی تو آواره شوم

از سر کوی تو با دیدهٔ تر خواهم رفت   چهره آلوده به خوناب جگر خواهم رفت
تا نظر میکنی از پیش نظر خواهم رفت   گر نرفتم ز درت شام، سحر خواهم رفت
نه که این بار چو هر بار دگر خواهم رفت   نیست باز آمدنم باز اگر خواهم رفت

از جفای تو من زار چو رفتم، رفتم
لطف کن لطف که این بار چو رفتم، رفتم

چند در کوی تو با خاک برابر باشم — چند پامال جفای تو ستمگر باشم
چند پیش تو، به قدر از همه کمتر باشم — از تو چند ای بت بدکیش مکدر باشم
میروم تا به سجود بت دیگر باشم — باز اگر سجده کنم پیش تو کافر باشم

خود بگو کز تو کشم ناز و تغافل تا کی
طاقتم نیست از این بیش تحمل تا کی

سبزهٔ دامن نسرین ترا بنده شوم — ابتدای خط مشکین ترا بنده شوم
چین بر ابرو زدن و کین ترا بنده شوم — گرد ابروی پرچین ترا بنده شوم
حرف ناگفتن و تمکین ترا بنده شوم — طرز محبوبی و آیین ترا بنده شوم

الله الله، ز که این قاعده اندوخته ای
کیست استاد تو اینها ز که آموخته ای

اینهمه جور که من از پی هم می بینم — زود خود را به سر کوی عدم می بینم
دیگران راحت و من اینهمه می بینم — همه کس خرم و من درد و الم می بینم
لطف بسیار طمع دارم و کم می بینم — هستم آزرده و بسیار ستم می بینم

خرده بر حرف درشت من آزرده مگیر
حرف آزرده درشتانه بود، خرده مگیر

آنچنان باش که من از تو شکایت نکنم — از تو قطع طمع لطف و عنایت نکنم
پیش مردم ز جفای تو حکایت نکنم — همه جا قصهٔ درد تو روایت نکنم
دیگر این قصهٔ بی حد و نهایت نکنم — خویش را شهرهٔ هر شهر و ولایت نکنم

خوش کنی خاطر وحشی به نگاهی سهل است
سوی تو گوشهٔ چشمی ز تو گاهی سهل است

نگار پاکستان کے
چند اہم خاص نمبر

"نگار پاکستان" کے مندرجہ ذیل پرانے خاص نمبر محدود تعداد میں دستیاب ہیں۔

۱۔	خدا نمبر	۱۹۵۶ء	قیمت پچیس ۲۵ روپے
۲۔	تذکروں کا تذکرہ نمبر	۱۹۶۴ء	قیمت تیس ۳۰ روپے
۳۔	نیاز فتح پوری نمبر	۱۹۶۳ء جلد اوّل	قیمت بیس ۲۰ روپے
۴۔	نیاز فتح پوری نمبر	۱۹۶۳ء جلد دوم	قیمت تیس ۳۰ روپے
۵۔	اکبرالہ آبادی نمبر	۱۹۶۹ء	قیمت پچیس ۲۵ روپے
۶۔	مسائل ادب نمبر	۱۹۶۸ء	قیمت پچیس ۲۵ روپے
۷۔	غالب نمبر	۱۹۷۰ء	قیمت بیس ۲۰ روپے
۸۔	ماجدوین نمبر	۱۹۷۴ء	قیمت بیس ۲۰ روپے
۹۔	فن تاریخ گوئی نمبر	۱۹۸۲ء	قیمت پندرہ ۱۵ روپے
۱۰۔	ہندی شاعری نمبر	۱۹۸۴ء	قیمت پندرہ ۱۵ روپے

ضرورت مند حضرات، درج ذیل پتوں سے رجوع کریں۔

(۱) شیخ شوکت علی اینڈ سنز

ایم۔ اے جناح روڈ کراچی۔

(۲) تاج بک ڈپو

اُردو بازار لاہور۔

علامہ نیاز فتح پوری

کی نایاب مطبوعات

مولانا نیاز فتح پوری کی مندرجہ ذیل اہم و نایاب، کتابوں کی چند کاپیاں برائے فروخت موجود ہیں۔ ضرورت مند حضرات اس سلسلے میں

۱۔ شیخ شوکت علی اینڈ سنز، ایم اے جناح روڈ کراچی

۲۔ تاج بک ڈپو اردو بازار لاہور

۱۔	تاریخ کے گم شدہ اوراق۔	قیمت	۸	روپے
۲۔	ایک شاعر کا انجام۔	〃	۶	روپے
۳۔	انتقادیات حصہ اوّل۔	〃	۲۰	روپے
۴۔	جذباتِ بھاشا۔	〃	۶	روپے
۵۔	خلافتِ معاویہ و یزید۔	〃	۵	روپے
۶۔	شبستان کا قطرۂ گوہریں۔	〃	۶	روپے
۷۔	نقاب اٹھ جانے کے بعد۔	〃	۵	روپے
۸۔	شہاب کی سرگزشت۔	〃	۱۰	روپے
۹۔	ترغیباتِ جنسی یا شہوانیات۔	〃	۱۲	روپے
	مذاہب عالم کا تقابلی مطالعہ۔	〃	۱۰	روپے

رجسٹرڈ ایس نمبر ۲۴۷۲ جاری شدہ ۱۹۲۲ء

تعلیمی اداروں کے لیے محکمۂ تعلیم کراچی سے منظور شدہ سرکلر نمبر ڈی/ الیف یو پی/ ۳۶۶۹

بانی

علامہ نیاز فتح پوری

نگار پاکستان

مدیر

ڈاکٹر فرمان فتح پوری

ادارہ

پروفیسر انجم اعظمی، سرشار صدیقی، امراؤ طارق

زیرِ اہتمام: فتح پور ایجوکیشنل سوسائٹی - کراچی

دفتر:- ۶۰ ورلی روڈ - گارڈن ایسٹ کراچی

مراسلت:- سی ۲۸ - بلاک ۱۳ ڈی گلشن اقبال، فون ۴۶۳۳۶۷

زیرِ نظر شمارہ

قیمت پانچ روپے

فہرست مضامین

ترسٹھواں سال	اکتوبر ۱۹۸۴ء	شمارہ ۱۰

احترام کیجئے

قرآن حکیم کی مقدس آیات اور احادیث نبوی آپ کے دینی معلومات میں اضافے اور تبلیغ کے لئے شائع کی جاتی ہیں۔ ان کا احترام آپ پر فرض ہے۔ لہٰذا جن صفحات پر یہ آیات درج ہوں ان کو صحیح اسلامی طریقے پر بے حرمتی سے محفوظ رکھیں۔

سید اختر حسین نے ایجوکیشنل پریس سے چھپوا کر قمر کتاب گھر اردو بازار کراچی سے شائع کیا

ملاحظات

تقریباتِ نیاز صدی | علامہ نیاز فتح پوری کے صد سالہ جشنِ ولادت کا اعلان حلقہ نیاز و نگار نے جس عجلت اور بے سر و سامانی کے عالم میں کر دیا تھا، اس سے میں بہت خوف زدہ تھا لیکن بحمد اللہ یہ تقریبات جس حسن و خوبی کیساتھ تکمیل کو پہنچیں اس سے ذہن کو تازگی بھی ملی اور روح کو مسرت بھی۔

۲۰/۲۱/۲۲ ستمبر ۱۹۸۴ء کو یہ تقریبات، پاکستان آرٹس کونسل میں منعقد ہوئیں۔ افتتاحی اجلاس علامہ نیاز یادگاری خطبہ کے لئے مخصوص تھا۔ چنانچہ انجمن ترقی اردو ہند کے سکریٹری جنرل ڈاکٹر خلیق انجم نے بطور مہمان خصوصی... نوّے صفحات پر مشتمل اپنے جامع و بسیط مقالے کے اہم نکات، خلاصے کے طور پر نذر سامعین کئے۔ اجلاس کی صدارت جامعہ کراچی کے وائس چانسلر ڈاکٹر جمیل جالبی نے فرمائی۔ دوسرے اجلاس سے مندرجہ ذیل موضوعات پر

۱۔ اردو میں آزادیِ فکر کا رجحان اور نیاز فتح پوری

۲۔ دنیائے علم و فن اور حرّیت ذہن و قلم

سہ روزہ مذاکرے کا آغاز ہوا اور پانچ اجلاسوں میں ۲۲ ستمبر کی شام اختتام کو پہنچا مذاکرے کی تفصیلات، انشاء اللہ آئندہ شمارے میں شائع ہوں گی۔ اسوقت صرف اسقدر کہنا ہے کہ نکیسر نجی اور غیر سرکاری سطح پر اردو کے کسی ادیب کی شتذری منانے کا یہ پہلا باوقار و خوشگوار اور کامیاب تجربہ تھا۔ باوقار میں نے یوں کہا کہ اس میں برّعظیم پاک و ہند کے تقریباً پچیس نمائندہ و نامور اہل قلم نے حصّہ لیا۔

۱۔ ہندوستان سے :۔ ڈاکٹر خلیق انجم، رشید حسن خاں، ڈاکٹر عبد الحق

۲۔ اسلام آباد سے :۔ ڈاکٹر وحید قریشی، بیگم ثاقبہ رحیم الدین، کرنل غلام سرور

۳۔ سرگودھا سے :۔ ڈاکٹر وزیر آغا

۴۔ فیصل آباد سے :۔ ڈاکٹر انور سدید

۵۔ لاہور سے :۔ انتظار حسین، ڈاکٹر سلیم اختر، مشکور حسین یاد

۶۔ ملتان سے :۔ ڈاکٹر اے۔ بی اشرف
۷۔ خیرپور سے :۔ ڈاکٹر تنویر عباسی
۸۔ کراچی سے :۔ ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی۔ ڈاکٹر حمی الانہ۔ پروفیسر مجنوں گورکھپوری
ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی۔ ڈاکٹر جمیل جالبی۔ پروفیسر کرار حسین۔ سید سبط حسن۔ ڈاکٹر ابوالخیر کشفی۔ صادقین نقوی۔ سید متین الرحمن مرتضیٰ بطور مندوب خاص، اس جشن میں شریک ہوئے۔ سامعین میں کراچی کے سارے ہی قابل ذکر صاحبانِ فکر و نظر، ادیب وصحافی اور تخلیق کار شامل تھے۔

ہر اجلاس کے اختتام پر مذاکرے کے شرکا کو "حرفِ سپاس" اور "نشانِ نیاز" بطورِ یادگار پیش کیا گیا۔ آخری اجلاس میں "نیاز یادگاری خطبہ ۱۹۸۴ء" کے سلسلے کی قیمتی شیلڈ، ڈاکٹر خلیق انجم (ہند) کو دی گئی۔

اس موقع پر "نیاز صدی نمبر" کے نام سے نگار پاکستان کا ایک ضخیم خصوصی شمارہ بھی سامنے آیا اور ایک معلومات افزا سوونیئر بھی شائع کیا گیا۔

یہ سارے کام، وقت اور وسائل دونوں کی کمی کے باوجود کس طرح خوش اسلوبی کے ساتھ انجام کو پہنچے؟ کہنا پڑتا ہے کہ سب تعریفیں اللہ اور اس کے رسولؐ کے لئے ہیں۔ رہ گئے بندے سو، اس سلسلے میں سارے احباب اور بزرگ بشمول سامعین و مقالہ نگار، میرے دلی شکریے کے مستحق ہیں کہ انھوں نے ہر طرح مجھ سے تعاون کیا اور میرا حوصلہ بڑھایا۔ رئیر ایڈمرل ایم۔ آئی ارشد، حکیم محمد سعید، عالمتاب تشنہ، ذاکر علی خاں، زیڈ۔ اے نظامی، خالد شمس الحسن، پروفیسر کرار حسین اور شعیب احمد عباسی کی دل نوازی و ہمت افزائی کی داستان، اس جگہ میں نہ چھیڑونگا کہ یہ چند لفظوں میں نہیں آسکتی۔ پھر بھی ہمہ تن سپاس بن کر صرف اسقدر ضرور کہونگا کہ اگر ان حضرات کی ہمدردیاں اور حوصلہ افزائیاں میرے ساتھ نہ ہوتیں تو میں اتنے بڑے کام کے آغاز کی ہمت نہ کرتا۔

فرمان فتح پوری

رشید حسن خاں

عملی تنقید اور نیاز فتح پوری

شاعری میں الفاظ و طرزِ اظہار کی اہمیت، اس لحاظ سے زیادہ ہے کہ خیال کو صرف انھیں کے واسطے سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ خیال کی جدت ہو یا فکر کی گہرائی یہ دونوں عناصر معرضِ اظہار میں آنے کے لئے، الفاظ و اسلوب کے مرہونِ منت ہیں۔ الفاظ، مناسب طرزِ ادا کا سہارا لے کر، ان اجنبی عناصر کو ایسے لوگوں کی فکر و خیال کا جز بنا دیتے ہیں، جو اس سے پہلے اُن سے آشنا نہیں تھے صحیح الفاظ اور مناسب طرزِ ادا کا انتخاب، ایک شخص کے خیالات کو، خواہ اُن میں کتنی ہی اجنبیت ہو، دوسرے مختلف الخیال لوگوں تک پہنچانے کا واحد ذریعہ ہیں۔ اگر ان دونوں اجزا میں سے، ایک جزو بھی ناقص ہے اس صورت میں نہ بات بنے گی نہ دوسرے تک پہنچے گی۔ بالفرض خیال کسی نہ کسی صورت میں دوسرے تک پہنچ بھی گیا، تب بھی مقصد اعلیٰ یعنی تاثیر کا حصول ناممکن ہوگا۔

نئی بات بہت کم کہی جاتی ہے، عام طور سے متعارف اجزا ہی میں نئے نئے عناصر کی تلاش کی جاتی ہے جو درحقیقت طرز فکر کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ یہ کام اکثر اسلوب بیان سے لیا جاتا ہے۔ مناسب انداز بیان، عامتہ الورود تصورات اور عام حقیقتوں کو جدت و ندرت کے سانچے میں ڈھال دیتا ہے۔

کسی زبان کے دورِ آغاز میں یہ مشکل تو ہوتی ہے کہ الفاظ، محاورات اور تعبیرات کا ذخیرہ کم سے کم ہوتا ہے۔ مزید دقت کی بات یہ ہوتی ہے کہ اس خزانے

میں اضافہ بہت آہستگی کے ساتھ ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ فکری دنیا بھی مختصر ہوتی ہے۔ اس جہان مختصر میں، سادہ خیالی کی حکومت ہوتی ہے اور حسنِ ذاتی تکلف سے بری ہوتا ہے۔ اس لئے نہ زبان کی کم وسعتی کا احساس ہوتا ہے، نہ بیان میں بے راہ روی کا زیادہ امکان ہوتا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ اس زمانے میں زبان و بیان اور اس کے ضابطوں کی حیثیت نقشِ اوّل کی ہوتی ہے۔ ترقی کے بہاؤ کے ساتھ ساتھ ان میں خود بخود سدھار ہوتا رہتا ہے۔ ہر آنے والا دَور پچھلے دور کی بہت سی آسان پسندیوں کو گلدستۂ طاق نسیاں بنا دیتا ہے۔ یہاں تک کہ ادب ترقی کی ایک خاص منزل پر آجاتا ہے۔ اس سطح تک پہنچتے پہنچتے، صحت کا ایک خاص معیار بھی قائم ہوجاتا ہے اور فصاحت و بلاغت کے آئین بھی درجۂ تکمیل حاصل کر لیتے ہیں۔ اصولاً اس مرحلے پر، جب کہ بیشتر قاعدے تعین کے سانچے میں ڈھل چکے ہیں اور الفاظ و محاورات قبولِ عام کی سند حاصل کر چکے ہوتے ہیں، اسقام و معائب کا امکان کم سے کم ہوجانا چاہیئے۔ لیکن درحقیقت یہی وہ منزل ہے، جہاں بے راہ روی کا امکان سب سے زیادہ ہوتا ہے۔ بات یہ ہے کہ مظاہرِ زندگی میں قانونِ ارتقاء کے اثر سے برابر تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ اسی نسبت سے ذہن کی تہیں کھلتی ہیں۔ زندگی جس قدر آگے بڑھتی ہے، ذوقِ آرائش بھی بڑھتا ہے اور اسی نسبت سے غازۂ رنگ تکلف میں اضافہ ہوتا ہے۔ دیدۂ بینا کو ہر قطرے میں دریا اور ہر جزو میں کل نظر آتا ہے۔ پہلے ایک پھول کے مضمون سو رنگ سے باندھتے تھے اور یہ کمالِ رسائی تھا۔

اب ہر پھول میں ہزار رنگ اور ہر رنگ میں بے شمار نیرنگیاں نظر آتی ہیں۔ زندگی کی رنگا رنگی، مظاہر کی کثرت اور کاروبارِ زندگی کے پیچ و تاب، شاعر کے ذہن کو محشرِ خیال بنا دیتے ہیں۔ ایسے عالم میں اگر شاعر کے ہاتھ سے کبھی کبھی احتیاط کا دامن چھوٹ جائے تو کوئی تعجب کی بات نہیں ہوگی۔

ارتقائے زبان کی اس منزل پر، عملی تنقید کی ذمہ داری بہت بڑھ جاتی ہے

ایک طرف زبان کی صحت، فصاحت کا معیار، ادب کی روایت اور اس کے معیار بلند کا تصور ہوتا ہے، دوسری طرف شاعر کے خیال و جذبات کی وسعت طلبی، اس کی بعض مجبوریاں اور پابندیوں کو توڑنے کا ایک دبا دبا سا فطری جذبہ ہوتا ہے۔ اس پرشور عالم میں عملی تنقید اس توازن کو قائم رکھتی ہے، جس کے نہ ہونے سے خیالات زخموں کے پیراہن میں ملبوس نظر آتے ہیں۔

اس سلسلے میں تصویر کا ایک اور رخ بھی ہمارے سامنے رہنا چاہیئے۔ ہندوستان طویل مدت تک مختلف سیاسی و انقلابی تحریکوں کا گہوارہ رہا ہے۔ خاص طور سے بیسویں صدی کے دوسرے عشرے سے صورت حال یہ رہی ہے کہ اس عرصے میں مختصر سے وقفوں کے بعد برابر نئی تحریکیں پیدا ہوتی رہی ہیں۔ سیاسی و انقلابی تحریکوں کے اس طوفانِ مسلسل نے قومی سطح پر، ذہنوں کو زود حس، اشتعال پسند اور جذبات پرست بنا دیا تھا۔ کسی ملک میں اگر یہ صورتِ حال خاصی مدت تک رہے تو قدرتی طور پر، ضبط و نظم کی پابندیوں کو پوری طرح نبھانے کا جذبہ کمزور تر ہو جاتا ہے۔ پرشور حالات نے ذہنوں میں تاب و تب کی عجیب کیفیت پیدا کردی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہونا ہی چاہیئے تھا کہ ہمارے بہت سے اچھے شاعر بھی، غیر شعوری طور پر ہی سہی، کہیں کہیں آوارۂ حدودِ نیاز ہو جائیں۔ ان ملک آشوب بلکہ ادب آشوب حالات میں عملی تنقید کی یہ ذمہ داری ہے کہ وہ زبان و بیان کی حد تک بار بار پابندیوں کی یاد دلائے اور بار بار غلطیوں کی نشان دہی کرے۔ کسی مغلوب الغضب شخص کو عالمِ طیش میں آدابِ گفتگو کی یاد دلانا، دہاڑتے ہوئے شیر کو ٹوکنا ہے۔ کیسا مشکل کام ہے اور کس قدر صبر آزما!! کم لوگ ہوتے ہیں، جو ایسے عالم میں قبول عام اور مصلحتِ خاص سے بے نیاز ہو کر، صحیح بات کہنے کی جرأت کریں۔ اس ادبی فرض کو ادا کرنے کی توفیق کم سے کم لوگوں کو ہوتی ہے۔ نیاز صاحب کا شمار ان لوگوں میں ہے جنہوں نے حالات کی برق خرامی یا طوفان آفرینی پر نظریں نہیں

جمائیں۔ وہ نہ حالات سے متاثر ہوئے، نہ شخصیتوں سے مرعوب۔ جس زمانے میں زبان و بیان کے نکات و رموز پر گفتگو کرنا، کارِ عبث سمجھا جاتا تھا، انھوں نے اس زمانے میں اس کی تبلیغ کی اور جن شخصیتوں کا جادو سر چڑھ کر بولتا تھا، انہوں نے اُن کے محاسن و معائب و اسقام شاعرانہ کو اس وضاحت و صاف گوئی کے ساتھ پیش کیا، کہ شیوہ اہل نظر کی آبرو رہ گئی۔ وہ خود کسی سے مرعوب نہیں ہوئے، یہ کچھ زیادہ تعجب کی بات نہیں، قابل ذکر بات یہ ہے کہ انھوں نے نئی نسل کے بیشمار افراد کو احساسِ مرعوبیت سے محفوظ رکھا۔ اور اُن کے اندر زبان و بیان کے محاسن و معائب کے احساس کو پیدا کیا۔

عملی تنقید کا وجود اردو میں کسی نہ کسی صورت میں، ہر زمانے میں ملتا ہے پرانے تذکروں میں مختلف مقامات پر اس کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ الفاظ کے انتخاب اور انداز بیان کے متعلق ایک ایک دو دو جملے مل جاتے ہیں۔ امیر و داغ کے زمانے میں اور اُن کے کچھ بعد تک، اس کی خاصی گرم بازاری رہی۔ گلزارِ نسیم کا مباحثہ، اس کا ایک نمونہ ہیں۔ اس زمانے میں بیشتر توجہ روزمرہ و محاورے کے صحیح استعمال پر رہتی تھی، یا دہلی و لکھنؤ کے دبستانی اختلافات پر۔ یہی باتیں عموماً معرضِ بحث میں آتی تھیں۔ ان لفظی بحثوں میں سخن فہمی سے زیادہ طرفداری کا مظاہرہ ہوتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اگرچہ اُس زمانے میں خاصے لمبے عرصے تک بے شمار بحثیں ہوئیں، لیکن نہ کسی رجحان کی تشکیل ہوئی نہ عملی تنقید نے ایک انداز مستقل کی شکل اختیار کی اور آج ہم کو بیشتر مباحثے محض تبادلۂ الفاظ کا مجموعہ نظر آتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اس زمانے تک صرف اساتذہ کے مختارات، دبستانی مفروضات اور ٹھپا لگے ہوئے الفاظ، حاصل کل تھے۔ نہ مغربی ادبیات کے اثر سے خیالات کا یہ طوفان آیا تھا، نہ اسالیب کا یہ تنوع تھا، نہ جدت پسندی کا عام رجحان پیدا ہوا تھا۔ ہمارے زمانے میں ایک طرف خیالات و اسالیب میں تنوع کی نیرنگیاں شامل ہوئیں، اور مغربی ادب نے اردو کو براہ راست متاثر کرنا

شروع کیا۔ دوسری طرف مختلف تحریکوں کا سیلاب امنڈ پڑا جس نے ساری سکون سامانی چھین لی۔ دہلی و لکھنؤ کی دلبستانی پابندیاں ٹوٹنے لگیں اور شاعری میں الفاظ سے زیادہ اسلوب کا پیچ و خم، توجہ طلب ہو کر سامنے آیا۔

اسی زمانے میں مرحوم سیمآب اکبرآبادی نے، دلبستان اکبرآباد کا نیا راگ چھیڑا اور اس کی خصوصیات کو واضح کرنے کے لئے ایک خاص طرزِ بیان اختیار کیا جس میں متاثر کرنے سے کہیں زیادہ مرعوب کرنے کا انداز تھا۔ ایک طرف جوش صاحب الفاظ کے انبار میں روحِ شاعری کو پنہاں کرنے کی کامیاب کوشش میں معروف تھے اور مناسب و غیر مناسب الفاظ کے ہجوم بے پایاں کو حسنِ کلام کا مترادف سمجھنے سمجھانے پر مصر تھے۔ اصغر گونڈوی مرحوم کی متصوفانہ غزلیں، رنگینئ بیان کے پردے میں سب کچھ چھپائے ہوئے تھیں اور جگر صاحب کی غنائیہ شاعری نے قوّتِ تجزیہ کو خستہ و درماندہ بنا دیا تھا۔ ان میں سے ہر ایک اپنے فن کا کامل تھا اور ہر ایک کی شخصیت طلسم کردہ تھی جس کے اثر سے عام طور سے تنقید و تجزیہ کی نگاہیں بے نور ہو کر رہ گئی تھیں۔ بلند آہنگی، شوریدہ بیانی الفاظ کا طمطراق، مرادفات کا ہجوم اور اندازِ بیان کی رنگینی و شادابی، پردہ حائل بن گئی تھی۔ نگاہیں اسی میں الجھ کر رہ جاتی تھیں۔

ان حالات میں اس بات کی بہت ضرورت تھی کہ ادبی احتساب کے دائرے کو وسیع کیا جائے۔ خیال و الفاظ میں ربطِ باہم کی تلاش اور طرزِ اظہار میں مناسبات کی جستجو کے انداز و احساس کو عام کیا جائے اور منزلِ الفاظ سے آگے بڑھ کر، اسالیب بیان کا مکمل جائزہ لیا جائے۔ نیازؔ صاحب نے اس فرض کو ادا کیا اور اس طرح کہ عملی تنقید کو ایک صنفِ مستقل کی حیثیت بخش دی۔ زبان و بیان کے اعتبار سے جوشؔ سیمآبؔ، اصغر وغیرہ کی شاعری کا جائزہ اس تفصیل کے ساتھ لیا کہ اندازِ بیان کی وہ خامیاں سب کو نظر آنے لگیں، جو اس سے پہلے رنگینئ الفاظ و بیان کے پردوں میں چھپی ہوئی تھیں۔

عملی تنقید کے اس جہاد میں، بعض اور حضرات مثلاً مولانا حامد حسن قادری اور حضرت اثر لکھنوی نے بھی بہت اہم حصّہ لیا ہے۔ خصوصاً اثر صاحب نے، لیکن نیاز صاحب کی حیثیت شریک غالب کی ہے۔ جس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ان کے علاوہ اور کسی نے، عملی تنقید کو، اندازِ مستقل کی حیثیت سے نہیں اپنایا اور نہ اس تفصیل نگاری سے کام لیا۔

الفاظ کی صحت و عدم صحت پر گفتگو کرنا، کوئی زیادہ قابلِ ذکر بات نہیں۔ اس سے کسی شخص کے علم کا اندازہ تو کیا جا سکتا ہے، ذہنِ رسا کا نہیں۔ اصل مرحلہ یہ ہے کہ بات جس رُخ سے کہی گئی ہے، اس کا گہری نظر سے جائزہ لیا جائے اور اس میں جو نزاکتیں ہوں ان کو پوری طرح سمجھ کر، معرضِ اُظہار میں لایا جائے۔ اس کے لئے قدیم ادب سے بہت اچھی واقفیت، فارسی ادب سے کما حقہ آگاہی اور الفاظ و اسالیب کا مزاج شناس ہونا ضروری ہے، لیکن اس سے بھی زیادہ ضروری بات یہ ہے کہ ذہن رسا ہو اور جودت و ذکاوت ہو، جس کے فیض سے خیال کی تیز نگاہ عکس ریز شعاعوں کی طرح گہرائیوں تک اتر جائے۔ نیاز صاحب میں یہ خصوصیات یکجا ہیں۔ وہ اگر کسی سے ناراض نہ ہوں، یا کسی وجہ سے اصرار کرنے پر نہ تُل جائیں (یہ ان کے کمزور پہلو ہیں، جن کی جلوہ گری ان کے بعض مضامین میں کئی جگہ صاف صاف نظر آتی ہے خاص طور سے نگار کے جگر نمبر میں) تو یہ بہت مشکل ہے کہ زیر بحث ادب پارے کے سارے محاسن و معائب ان کے سامنے آئینہ نہ ہو جائیں اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ وہ اُن کو اس طرح پیش نہ کر سکیں کہ ہر شخص اُن کی بات پر ایمان لانے پر مجبور ہو جائے

جس زمانے میں ہندوستان واقعی محشرستانِ خیال تھا۔ جوش کی شاعری کا غلغلہ بلند ہوا، اور اس بلند آہنگی کے ساتھ کہ الفاظ کی گرج کے سامنے توپوں کے دہانے ٹھنڈے ہو کر رہ گئے جوش کے یہاں کثرتِ الفاظ، کثرتِ تشبیہات، تکرارِ خیال اور بے حد پرزور لیکن نسبتاً مرصع اندازِ بیان کی حکومت تھی۔ حسین تشبیہات و خیال فریب استعارے، اور شورانگیز اندازِ بیان نے، ذہنوں میں پسندیدگی کے سوا

اور کسی چیز کے لئے گنجائش نہیں چھوڑی تھی۔ الفاظ جوشؔ کا سرمایہ بھی ہیں اور ان کی سب سے بڑی کمزوری بھی۔ ان کی نظموں میں الفاظ کا انبار ہوتا ہے جن میں سے کچھ لفظ مناسب ہوتے ہیں، کچھ بے جوڑ اور کچھ اصل مفہوم کے منافی، بات کو بڑھا کر کہنا ان کی بہت سی نظموں کی واحد خوبی ہے۔ یہ بے حد پُر خطر راستہ ہے جس میں ہر قدم پر بہکنے کا شدید احتمال رہتا ہے۔ جوشؔ کی نظموں میں جگہ جگہ اس کے کامیاب مظاہرے نظر آتے ہیں۔ اُن کی ایسی نظموں کو پڑھ پڑھ کر نئے شاعروں کا ایک قابل ذکر گروہ، محض تقلید میں، لفاظی کو حُسن و معیار سمجھ بیٹھا تھا۔ نیازؔ صاحب نے جوشؔ کی کئی ایسی نظموں کا عملی تنقید کے نقطۂ نظر سے مفصل جائزہ لیا جو بظاہر بہت کامیاب معلوم ہوتی تھیں۔ انھوں نے لفظی تضاد، طرزِ ادا کی نارسائی، تشبیہات کے عدم تناسب کا وضاحت کے ساتھ جائزہ لیا اور واضح کیا کہ ان معائب نے مل کر مفہوم کو جراحت ہائے پنہاں سے گراں بار کر دیا ہے۔

یہ بظاہر جوشؔ کی نظموں کا جائزہ تھا، لیکن درحقیقت عملی تنقید کی اہمیت، ضرورت اور اس کے دائرہ کار کا باضابطہ عملی مظاہرہ تھا۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ اصولی، تاثراتی اور تشریحی تنقید کے دوش بدوش، عملی تنقید کی حقیقی قدر و قیمت اور اس کی اہمیت کا احساس عام ہوا۔ دوسری طرف غلط نگاری کے اس انداز کی ہمّت شکنی ہوئی، جس میں ایک مستقل رجحان بن جانے کی ضرورت سے زیادہ صلاحیت تھی۔

سیمابؔ صاحب اور اصغرؔ گونڈوی مرحوم کے یہاں بالکل دوسری صورت حال تھی۔ سیمابؔ صاحب کی یہ کوشش رہتی تھی کہ نظم ہو یا غزل، اس میں انداز بیان کے لحاظ سے ایک ایسا بانکپن ضرور پیدا ہو جائے، جس کو ان کے مخصوص رنگ سے تعبیر کیا جا سکے۔ اس کے لئے وہ اکثر بھاری بھرکم الفاظ استعمال کرتے تھے کبھی کبھی ان الفاظ کے دباؤ سے طرزِ ادا میں کاواک انداز پیدا ہو جاتا ہے جس کا بظاہر احساس نہیں ہوتا تھا۔ اصغرؔ مرحوم کی غزلیں شگفتہ بیانی کے پھولوں کا گلدستہ معلوم ہوتی تھیں

لیکن جگہ جگہ عالم بالا کی باتیں زمینی اندازِ بیان کی کثافت کی تاب نہ لاکر، ایک معمہ بن کر رہ جاتی تھیں۔ جس کے لئے حسنِ عقیدت تعبیر تراشی کا کام انجام دیتی تھی۔ نیاز صاحب نے ان اسالیب کا اس صراحت کے ساتھ جائزہ لیا کہ اندازِ بیان کے ایسے ہوشربا طلسموں کی ساری دلکشی و نظر فریبی بڑی حد تک ختم ہوگئی۔ اس موقع پر یہ مناسب ہوگا کہ چند مثالوں سے نیاز صاحب کے اندازِ انتقاد کی مزید وضاحت کیجائے نیاز صاحب کی کتاب انتقادیات جلد اوّل میں سے ایسی چند مثالیں درج کرتا ہوں۔ ان مثالوں میں ہر بات اس وضاحت و صراحت کے ساتھ کہی گئی ہے کہ کسی مزید حاشیہ آرائی کی ضرورت نہیں ہے۔ جوش صاحب کی ایک نظم کا ایک شعر ہے ؎

پھر اُٹھوں گا ابر کے مانند اٹھلاتا ہوا ٭ گھومتا گھرتا، گرجتا، گونجتا، گاتا ہوا

دوسرا مصرع پُرزور الفاظ سے رجز کا ایک ٹکڑا بن گیا ہے۔ اس کے متعلق نیاز صاحب لکھتے ہیں۔

"پہلی چار صفتیں تو ابر کے لئے ٹھیک ہیں، لیکن گونجنا اور گانا، اس سے متعلق نہیں ہو سکتا۔ مکان گونجتا ہے، وادی گونجتی ہے، لیکن ابر نہیں گونج سکتا۔ اسیطرح ابر کو جب گرجتا ہوا کہہ دیا تو پھر اس کا گانا کیا معنی؟"

جوش صاحب کی ایک اور نظم کا شعر ہے جس میں انھوں نے اپنی شریک زندگی کو مخاطب کر کے کہا ہے کہ

کیوں نہیں ڈرتی کہ دُنیا دام میں آئی ہوئی ٭ زر کے پیچھے دوڑتی پھرتی ہے گھبرائی ہوئی

اس پر تبصرہ ملاحظہ ہو۔

"لفظ دام کے معنی جال کے ہیں اور مجازاً اس کا استعمال مکر و فریب کے محل پر بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن اصول معانی و بیان کے لحاظ سے مجازی معنی میں ایک لفظ ہمیشہ اسی وقت استعمال کیا جائے گا، جب اس کے بعد کوئی لفظ یا فقرہ ایسا نہ ہو جو لفظ کے اصل مفہوم کے متناقص ہو، درآنحالیکہ یہاں دوسرے مصرع میں، "دوڑتی پھرتی" کا فقرہ استعمال کیا گیا ہے جو دام کے اصل معنی کے متناقص ہے۔

دام (جال) میں آنے کے بعد "دوڑتی پھرتی" کیونکر صحیح ہو سکتا ہے "۔

اصغر گونڈوی مرحوم کا ایک مشہور شعر ہے ۔

نظر اس حسن پر ٹھہرے تو آخر کس طرح ٹھہرے ۔ کبھی جو پھول بن جائے کبھی رخسار ہو جائے

اس پر گفتگو کرتے ہوئے کہتے ہیں ۔

پہلے مصرع میں نظر نہ ٹھہر سکنے کا ذکر ہے اور اسی لئے مصرع ثانی میں کسی نہ کسی ایسی چیز کا بیان ضروری تھا ۔ جس پر واقعی نظر نہیں ٹھہر سکتی در آنحالیکہ پھول اور رخسار ، دونوں چیزیں ایسی نہیں ، جن پر نگاہ نہ ٹھہر سکے ۔

سیماب صاحب کی ایک رباعی پر تبصرہ قابل توجہ ہے ۔

اے ربِّ قدیم و کردگارِ امروز ۔ وے نزہتِ ماضی و بہارِ امروز

دیروز رہینِ منتِ رحمتِ تو ۔ لطف و کرمت ضامنِ کارِ امروز

اس رباعی میں ہر جگہ ترکیب اضافی اختیار کی گئی ہے ۔ مثلاً کردگارامروز نزہتِ ماضی ، رہینِ منت ، ضامنِ کار وغیرہ ۔ لیکن پہلا ٹکڑا ربِّ قدیم ، صفت و موصوف واقع ہوا ہے ، جو علم معانی و بیان کی رو سے خلافِ فصاحت ہے ۔ علاوہ اس کے ربّ کی صفت میں جب لفظِ قدیم استعمال کیا جائے گا تو اس کے مفہوم میں ازل و ابد دونوں شامل ہوں گے ، حالانکہ محل کا اقتضا یہ ہے کہ صرف ماضی یا عہد گزشتہ سے اس کو متعلق کیا جائے "۔

اسی سلسلے کی دوسری رباعی ہے ۔

اے سطوتِ دیروز و وقارِ امروز ۔ نورِ فردا و جلوہ دارِ امروز

یک سطر مرتب عالم از دفترِ تو (کذا) ۔ مجموعۂ کار تست کارِ امروز

" تیسرے مصرعے کا مفہوم یہ ہے کہ تیرے دفتر کی صرف ایک ترتیب دی ہوئی سطر اک دنیا ہے " لیکن چوتھے مصرع میں بیان کا یہ ارتقا گھٹ کر ، اس حد تک اتر آیا ہے کہ کارِ امروز کو اس کا مجموعۂ کار بتایا جاتا ہے ، حالانکہ ہمارے تمام مجموعۂ کار اس کے صرف ایک لفظ یا ایک اشارے کا نتیجہ ہونا چاہیئے ۔

سیماب صاحب کی ایک نظم کا شعر ہے۔

عالم ایجاد اک مجموعۂ اضداد ہے ؎ اختلافِ رنگ و بو سے انجمن آباد ہے

اس پر یہ مختصر مگر جامع تبصرہ دیکھئے۔ "اختلاف رنگ و بو میں، تضاد نہیں، تنوع ہے"

اسی نظم کا ایک اور شعر ہے۔

رکھ لئے ہیں تمام پھولوں کے ہیں نے مختلف ؎ فطرت گلشن مگر اس قید سے آزاد ہے

اس پر لکھتے ہیں۔

(اس شعر نے اس دعوے کو بالکل رد کردیا جو شاعر نے پہلے شعر میں کیا تھا کہ۔ "عالم ایجاد اک مجموعۂ اضداد ہے"۔ نظم کہنے میں شعرا کی ناکامی کا اکثر سبب یہی ہوا کرتا ہے کہ وہ خود اپنے قول کے تضاد کو محسوس نہیں کرتے)

سیماب صاحب کی ایک نظم ہے جس کا عنوان ہے "منافق" اس کے بعض اشعار پر مفصل بحث کی ہے عبارت طویل ہے میں صرف ایک حصہ نقل کرتا ہوں۔ اثبات مدعا کے لئے یہ کافی ہے۔

نقص تعبیر و معنی کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ لکھتے ہیں۔

دل اس کا مزبلہ ہے اور گندی ہے زباں اسکی ؎ کثافت سے ہیں آلودہ خیال آرائیاں اسکی

زباں پر کچھ ہے، دل میں کچھ، نمونہ ہے دورنگی کا ؎ خود اسکا ہر عمل شاہد ہے اسکی ظرف تنگی کا

نہ صرف ان دو شعروں، بلکہ پوری نظم میں، منافق کی تصویر کھینچ کر یہ ثابت کیا گیا ہے کہ اس کا ظاہر و باطن یکساں نہیں ہے اور جو دل میں ہے وہ زبان پر نہیں ہے لیکن اس مصرع میں ؏ دل اس کا مزبلہ ہے اور گندی ہے زباں اس کی، بیان کا یہ التزام قائم نہ رہ سکا کیونکہ یہاں دل و زبان دونوں کو گندہ دکھایا ہے اگر اس مفہوم کو یوں ادا کیا جاتا کہ گو زبان بظاہر صاف ہے لیکن دل اس کا مزبلہ ہے، تو بے شک درست ہو سکتا تھا) ......

ان مثالوں سے بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ نیاز صاحب کی عملی تنقید کا کیا انداز ہے اور یہ بھی کہ ان کے اس انداز انتقاد سے، مطالعہ کرنے والوں میں تجزیۂ شعر

کا شعور، کس حد تک پیدا ہوا ہوگا۔

ترقی پسند ادبی تحریک کے زمانۂ عروج میں، شوریدہ بیانی، مہمل نگاری اور ہر قید سے آزادی حاصل کرنا، باشعور ہونے کی پہچان تھا۔ زبان و بیان کو مسخ کرنا جدّت کا مرادف تھا۔ یہ وہ دَور تھا کہ واقعی کرتب و کرتوت کی نمائش کو اظہار دیدہ وری سمجھا جاتا تھا۔ اس دورِ ہنگامہ آفریں میں، جن لوگوں نے زبان و بیان کے بھرم کو قائم رکھا، ان میں نیاز صاحب کا نام سرِ فہرست ہے۔ انھوں نے اس زمانے میں، جب کہ ان عنوانات پر گفتگو کرنا، رجعت پرستی کا سرٹی فیکٹ حاصل کرنا تھا، نگار کے صفحات پر برابر اس اندازِ نقد کو پیش کیا جس سے شعر فہمی و تجزیۂ شعر کی روایت زندہ رہی اور ایک نسبتاً معقول طبقے میں ان دو مختلف رجحانوں کے تقابل سے، توازن و تناسب کا احساس پیدا ہوا۔

ایک اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں کچھ تو از راہِ ادب اور کچھ "زود یقینی" کی بنا پر متعارف حضرات سے بے طرح متاثر یا مرعوب ہو جانے کی ذہنیت پیدا ہو گئی تھی۔ یقین کر لیا جاتا تھا کہ فلاں فلاں حضرات کی تخلیقات یقیناً بے عیب ہوں گی نیاز صاحب نے اس طلسمِ مرعوبیت کو توڑا اور ذہنوں میں اس خیال کو بٹھا دیا کہ نام و شہرت یا بزرگی و استادی، تنقید کے راستے کا پتھر نہیں بن سکتی۔ مرحومین کے عیب نکالنا آسان بھی ہے اور دلچسپ بھی۔ ہمارے یہاں یہ کاروبار خاصا چلتا رہا ہے۔ خصوصاً فنِ اصلاح کی کتابوں میں اس کے خوب خوب مظاہرے کئے گئے ہیں نیاز صاحب کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے مُردوں کے بجائے، زندوں کی شاعری کو عملی تنقید کی کسوٹی پر کسا۔ اور وضعِ احتیاط کے بجائے، جرأتِ رندانہ سے کام لیا۔ ان کا یہ عمل مرحوم ثاقب قزلباش کے اس شعر کی تفسیر بن گیا۔

دعائیں دیں مرے بعد آنے والے میری وحشت کو
بہت کانٹے نکل آئے مرے ہمراہ منزل سے

نیاز صاحب کی تنقیدات سے بہت سے مقامات پر اختلاف کیا جا سکتا ہے اور کیا بھی گیا ہے۔ لیکن اختلاف سے اُن کے کام کی اہمیت پر اثر نہیں پڑتا ہے۔ شعرالعجم

اور موازنۂ انیس و دبیر کی بہت سی باتوں سے اختلاف کیا گیا ہے۔ بہت سے اختلافات بالکل صحیح ہیں۔ لیکن ان کتابوں کے مصنف کی عظمت پر حرف نہیں آتا۔ نہ شہرت اور اہمیت میں کمی ہوتی ہے۔

نیاز صاحب نے اردو میں عملی تنقید کو تنقید کا جزو مستقل بنا دیا۔ جس سے غلط نگاری، خوش فہمی اور ناتواں بینی کے بہت سے پردے چاک ہو گئے اور احتیاط کا رجحانِ خاص پیدا ہوا۔ احتساب سے کوئی خرابی کبھی مکمل ختم نہیں ہوتی، کم ہو سکتی ہے اور اس کی برائی کا احساس عام ہو سکتا ہے۔ یہ کافی ہے اور یہی احتساب کا حاصل ہے۔

نیاز صاحب کی بعض کمزوریاں بھی ہیں، وہ کسی کا جب خیال کرتے ہیں، تو پھر کچھ اور نہیں دیکھتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے ایک ایسے صاحب کے مجموعۂ رباعیات پر دیباچہ لکھا، جنھوں نے رباعی پر ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی ہے۔ میری مراد ڈاکٹر سلام سندیلوی سے ہے۔ اس دیباچے میں ان کی اتنی تعریف کی، جتنی وہ غریب خود نہیں کر سکتے تھے، جب کہ اس مجموعے کی ۱۵۰ رباعیوں میں سے کم از کم ۴۸ رباعیاں ساقط الوزن ہیں اور کئی تبصرے اسی قبیل کے ہیں، بعض دفعہ محسوس ہوتا ہے، کہ انھوں نے کتاب پڑھے بغیر محض مشق و مزاولت کے بل بوتے پر تبصرہ لکھ دیا ہے۔ یا جب وہ کسی سے خفا ہوتے ہیں، تو باریک بینی معائب میں، معنی آفرینی کا کمال دکھا دیتے ہیں۔ یہ وہ کمزوریاں ہیں جن سے بحیثیت انسان دامن آلودہ ہو جانا ناممکن نہیں، اگرچہ ہم بحیثیت نقاد، یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ ایسا ہونا نہیں چاہیئے جس طرح ہم یہ ضروری سمجھتے ہیں کہ محاسن کا فراخدلی کے ساتھ اعتراف کیا جائے۔ اسی طرح یہ بھی ضروری ہے کہ ہم کمزوریوں کا بھی اسی فراخ دلی سے جائزہ لیں اور اعتراف بھی کریں۔ اس سے وہ توازن رہے گا جس کی ہماری تنقید میں بہت کمی ہے اور جس کی نیاز صاحب نے ہمیشہ تبلیغ کی ہے۔

اس بات کی بہت ضرورت ہے کہ نیاز صاحب کے ایسے مضامین جو عملی تنقید

کے ذیل میں آتے ہیں اور جو انتقادیات، مجموعۂ استفسار و جواب، اور رسالۂ دعلیہ، میں منتشر ہیں، نظر ثانی کے بعد، علاحدہ کتابی صورت میں صحت و حسن کے ساتھ شائع کیے جائیں کہ یہ مجموعہ عملی تنقید کا پہلا باضابطہ صحیفہ ہو گا۔ انتقادیات کی ایک جلد، دونوں حصّوں کے بعض مضامین پر مشتمل کراچی سے ۱۹۵۹ء میں شائع ہوئی تھی۔ جس میں صحت متن کا اہتمام نہیں کیا گیا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ جگہ جگہ فاحش غلطیاں داخل ہو گئی ہیں۔ جس سے عام لوگ سخت غلط فہمی کا شکار ہو سکتے ہیں۔ کیا اچھا ہو اگر جناب فرمان فتح پوری اس کام کو اپنی نگرانی میں مکمل کرائیں کہ یہ نیاز صاحب کی یادگار مستقل ہو گی اور نئی نسل کے لوگوں کے لئے لوحِ طلسمِ اغلاط کا کام دے گی۔

ڈاکٹر محمد یعقوب عامر

ناسخ وآتش

ناسخ وآتش آج اپنے دور کے حریفِ مقابل سمجھے جاتے ہیں اور ان واقعات کی بنا پر جو "آبِ حیات" میں درج ہوئے ہیں، ان اساتذہ کے تعلقات کا کم وبیش وہی رنگ جھلکتا ہے جو انشا و مصحفی کے معرکوں کا خاصہ تھا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ آبِ حیات کے زمانے کے یا اس کے بعد جو تذکرے لکھے گئے وہ بھی مرغوبِ خاص وعام ہونے کی خاطر حکایتی طرز کا تتبع کرتے نظر آتے ہیں۔ اس روش کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ اپنے معاصر تذکرے کے واقعات کی چھان پھٹک تو کیا کرتے خود بھی اپنی اختراعات کو احوالِ واقعی کا رنگ دے کر بیان کرنے لگے۔ جلوۂ خضر مولفہ صفیر بلگرامی آبِ بقا مولفہ عبد الرؤف عشرت گلِ رعنا مولفہ مولوی عبد الحیٔ اور مشاطۂ سخن مولفہ صفدر مرزا پوری وغیرہ، اس کی نمائندہ مثالیں ہیں ان نگارشات کا مجموعی تاثر یہ ہوا کہ ہر دور کی ممتاز شخصیتیں نہ صرف فن کے اعتبار سے بلکہ شخصی تعلقات کے اعتبار سے بھی حریفِ مقابل بنا دی گئیں۔ ناسخ وآتش کے باب میں کچھ ایسا ہی ہوا ہے۔ اگرچہ بعض شعری تخلیقات کی موجودگی میں جب تک کہ ان کا الحاقی کلام ہونا ثابت نہ ہو جائے، ان کی عصری چشمک سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن ایسی تمام روداد یں جو صرف زیبِ داستان کے طور پر تخلیق کی گئی ہیں، اس شبہ کو تقویت دیتی ہیں کہ ان بزرگوں کے درمیان نزاع کی وہ صورتِ حال یکسر نہ تھی جو آج تک حقیقت سمجھی جاتی رہی ہے۔

اب ہم ان واقعات کا جائزہ لیں گے جو ان دونوں اصحاب سے منسوب ہیں محمد حسین آزاد نے لکھا ہے:

"ایک مشاعرے میں خواجہ[۱] صاحب نے یہ مطلع پڑھا۔

۱۔ خواجہ حیدر علی آتش

سرمۂ منظورِ نظر ٹھہرا ہے چشمِ یار میں
نیل کا گنڈا پہنایا مردم بیمار میں

شیخ[1] صاحب نے کہا سبحان اللہ! خواجہ صاحب نے کیا خوب فرمایا:

سرمہ منظور نظر ٹھہرا جو چشمِ یار میں
نیلگوں گنڈا پہنایا مردم بیمار میں

خواجہ صاحب نے اٹھ کر سلام کیا اور کہا "جائے استاد خالیست"۔ آزاد کی سمجھ میں نہیں آتا کہ بیمار میں گنڈا کیونکر پہناتے ہیں۔ گنڈا پہنایا کرتے ہیں اور اس سے زیادہ تعجب شیخ صاحب کے مطلع کا ہے۔ فرماتے ہیں۔

یوں نزاکت سے گراں ہے سرمہ چشمِ یار میں
جس طرح ہو رات بھاری مردم بیمار میں

یہاں بھی "میں" بے معنی ہے۔ "پر" ہو تو ٹھیک ہے۔[2]

اصل میں اس شعر کی ردیف "کو" ہے لیکن آزاد نے سہواً "میں" نقل کر لیا۔ اور یہی قباحت کا باعث ہوا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ آزاد نے صفحہ ۳۶ پر یہی شعر "کو" کی ردیف کے ساتھ نقل کیا تھا۔ چونکہ اس شعر میں آزاد کے قلم سے ایک لفظ کی اور تبدیلی ہو گئی ہے اس لیے یہاں وہ بھی درج کیا جاتا ہے۔

ناتوانی سے گراں سرمہ ہے چشمِ یار کو
جس طرح ہو رات بھاری مردم بیمار کو

تذکرۂ شعرا مولفہ ابن امین اللہ طوفان جسے قاضی عبدالودود نے مرتب کیا ہے، اس میں ناسخ کے حال میں یہ شعر "کو" کی ردیف کے ساتھ نقل کیا گیا ہے۔ قاضی صاحب نے حاشیہ کے اندر صراحتاً لکھا ہے "آتش و ناسخ دونوں نے اس زمین میں بکثرت اشعار کہے ہیں۔ اور کلیاتِ مطبوعہ میں "ردیف" "کو" ہی ہے۔ دونوں استادوں کے دیوان آبِ حیات کی تصنیف سے بہت قبل چھپ چکے تھے اور چار دانگِ ہند میں رائج تھے۔ دیوان کی طرف رجوع کیے بغیر اعتراض جڑ دینا نہایت غیر ذمہ دارانہ روش ہے۔[3]

---

۱ شیخ امام بخش ناسخ ۲، آبِ حیات صفحہ ۳۶۹ ۳ ابن امین اللہ طوفان۔ تذکرۂ شعرا۔ مرتبہ قاضی عبدالودود مطبع آزاد پریس سبزی باغ پٹنہ نمبر ۴۔ مئی ۱۹۵۴ء۔ صفحہ ۵۱

اب اس کے بعد مذکورہ واقعہ اور ناسخ کی اصلاح کی کتنی وقعت رہ جاتی ہے، اس کا اندازہ بخوبی کیا جا سکتا ہے۔ مشاعرہ سخن کے مصنف صفدر مرزا پوری کی بھی ایک حکایت محلِ نظر ہے۔ لکھتے ہیں۔

"(ایک مشاعرہ میں) آتش و ناسخ مع اپنے شاگردوں کے تشریف لائے۔ میاں مصحفی استادِ آتش مرحوم سے بھی وعدہ تھا مگر وہ ابھی مشاعرے میں نہ آئے تھے۔ مشاعرہ شروع ہوا۔ ایک نومشق کمسن لڑکے نے ایک مطلع پڑھا وہ مطلع یہ تھا۔

جس کم سخن سے میں کروں تقریر بول اُٹھے
مجھ میں کمال وہ ہے کہ تصویر بول اُٹھے

اس پر مشاعرہ کی چھتیں اُڑ گئیں اور ناسخ مرحوم نے کئی بار اس مطلع کو پڑھوایا اور اس لڑکے کو خلافِ معمول بے حد داد دی۔ اس کے پڑھ لینے کے بعد مشاعرہ میں مصحفی تشریف لائے۔ اہلِ بزم تعظیم کے لیے اُٹھ کھڑے ہوئے اور صدر میں جگہ دی۔ شیخ صاحب نے اپنے دل میں عزم کر لیا کہ استاد مصحفی کی باری آئے تو میں ان کو نیچا دکھاؤں۔ چنانچہ جب سب کے آخر میں شمع گردش کرتی ہوئی ان کے سامنے آئی ناسخ نے کہا کہ استاد آپ کے تشریف لانے کے قبل (لڑکے کی طرف اشارہ کر کے) اس لڑکے نے ایسا بے مثل مطلع پڑھا جس کی تعریف میں زبان قاصر ہے۔ مصحفی نے کہا ہاں میاں پڑھا ہوگا۔ کہا کہ میری خواہش ہے کہ آپ بھی سُن لیں۔ یہ کہہ کر اشارہ کیا اور ان کے ایک شاگرد نے استاد مصحفی کے آگے سے شمع اٹھا کر اس لڑکے کے سامنے رکھ دی اور لڑکے سے مخاطب ہو کر کہا کہ میاں ذ مطلع استاد کو بھی سُنا دو۔ اس نے پھر وہی مطلع پڑھا۔ آتش مرحوم اپنے استاد کے آ سے شمع اُٹھوا لینے پر آگ ہو گئے اور ناسخ سے مخاطب ہو کر کہا کہ کیا ایک غلط مطلع پر قدر ناز کیا جاتا ہے۔ تصویر کا کم سخن ہونا دور از قیاس ہے۔ اسی وقت اصلاح دے لڑکے سے مخاطب ہو کر کہا کہ میاں اسے یوں پڑھو

جس بے زباں سے میں کروں تقریر بول اُٹھے
مجھ میں کمال وہ ہے کہ تصویر بول اُٹھے۔

آتش مرحوم کی اس جودتِ طبع پر میاں مصحفی دل میں اچھل پڑے اور شیخ صاحب صورتِ تصویر خاموش ہو گئے۔ (۱)

(حاشیہ اگلے صفحہ پر)

خوش معرکۂ زیبا کا مصنف اس شعر کے بارے میں لکھتا ہے۔

"میاں دلگیر صاحب کہتے تھے کہ ایک دن میں شیخ ناسخ کی خدمت میں حاضر تھا کہ میر سعادت علی تسکین تشریف لائے۔ شیخ نے کہا کہ کچھ ارشاد فرمائیے۔ میر موصوف نے شعر مرقوم الصدر پڑھا۔

جس کم سخن سے میں کروں تقریر بول اٹھے
ہے مجھ میں وہ کمال کہ تصویر بول اٹھے

شیخ نے کہا شعر آپ کا خوب ہے اگر کم سخن کی جگہ بے زبان ہو تو کمال آپ کا ظاہر ہو اور وہ نادر ہو جائے۔ میر صاحب نے دخل ان کا قبول فرمایا۔" ۲ ۓ

خوش معرکۂ زیبا کا مصنف ناسخ کا ہم عصر ہے اور ان سے شاگردی کا رشتہ بھی نہیں رکھتا پھر وہ شاعر کا نام لے کر حوالہ پیش کر رہا ہے۔ ظاہر ہے حقیقتِ واقعہ یہی تھی۔ جسے یہاں فرضی واقعہ اختراع کرکے آتش کے حق میں ڈھالا گیا ہے۔

معرکۂ ناسخ و آتش کو ہنگامہ خیز بنا کر پیش کرنے میں سب سے بڑا ہاتھ محمد حسین آزاد کا ہے۔ انھوں نے بعض باتوں کو توڑ مروڑ کر کچھ اس طرح پیش کیا ہے کہ جیسے دونوں اساتذہ بات بات پر ایک دوسرے سے الجھتے رہے ہوں۔ انھوں نے ان دونوں بزرگوں کو کبھی اسٹیج پر کبھی شاگردوں کے جتھوں میں اور کبھی حاضر و غائب زبردست ٹکراؤ کی صورت میں پیش کیا ہے۔ حالانکہ اس عہد کے تذکرے اس صورت حال کے بیان سے بالکل خالی ہیں۔ ان کے پڑھنے سے اس قسم کا کوئی خیال مترتب ہی نہیں ہوتا۔ خوش معرکۂ زیبا اس زمانے کا واحد ایسا تذکرہ ہے جو خاص کر معرکوں کے پہلوؤں پر پورا زور صرف کرتا ہے مگر اس باب میں وہ بھی کہیں کوئی ایسا واضح بیان نہیں دیتا جس سے اندازہ ہو کہ یہ لوگ کبھی آپس میں دوبدو ہوئے ہوں۔ محمد حسین آزاد کی وہ حکایت جو اس معرکہ کی بنیاد ڈالتی ہے، قابل توجہ ہے۔ لکھتے ہیں:

"وہ (آتش) شیخ امام بخش ناسخ کے ہم عصر تھے۔ مشاعروں میں اور گھر بیٹھے روز مقابلے رہتے تھے[۱]۔ دونوں کے معتقد کہ انبوہ در انبوہ تھے[۲] جلسوں کو معرکے اور معرکوں کو ہنگامے بناتے تھے۔ مگر دونوں بزرگوں پر صدر رحمت

(حاشیہ پچھلے صفحہ کا) ۱۔ بحوالہ فروغ اردو۔ ادبی معرکے نمبر فروری ۱۹۵۷ء ص ۳۳ تا ۳۵ (۲) خوش معرکۂ زیبا تلخیص عطا کاکوی ص ۴۷

ہے کہ مرزا رفیع اور سید انشا کی طرح دست و گریباں نہ ہوتے تھے۔ کبھی کبھی نوک جھونک ہو جاتی تھی کہ وہ قابلِ اعتبار نہیں۔ چنانچہ خواجہ صاحب نے جب شیخ صاحب کی غزلوں پر متواتر غزلیں لکھیں تو انھوں نے کہا۔

ایک جاہل کہہ رہا ہے میرے دیواں کا جواب
بومسیلم نے لکھا تھا جیسے قرآں کا جواب

جوابِ آتش

کیوں نہ دے ہر مومن اس ملحد کے دیواں کا جواب
جس نے دیواں اپنا ٹھہرایا ہے قرآں کا جواب[۱]

اس حکایت کو مولانا صفیر بلگرامی نے شہیدی سے منسوب کیا ہے اور آتش کو ان کا شریک کار بتایا ہے۔ موصوف جلوۂ خضر میں لکھتے ہیں۔

"خواجہ صاحب بے شک مصحفی کے ارشد تلامذہ میں سے تھے اور لاریب ناسخ کے منھ چڑھے تو یہی چڑھے۔ یہ حوصلہ سوا ان کے اور کسی کو نہ ہوا یا شہیدی بریلوی نے کچھ ہاتھ پاؤں نکالے تھے مشہور ہے کہ ناسخ کے دیوان کا جواب شہیدی نے لکھنا شروع کیا تھا کہ ناسخ نے یہ مطلع کہہ کر مشہور کر دیا۔

ایک جاہل لکھ رہا ہے میرے دیواں کا جواب
بومسیلم نے لکھا تھا جیسے قرآں کا جواب

یہ اتنی سی دھمکی میں میدان سے سرک گئے مگر آتش اپنے بانکپن کے زور پر ڈٹے رہے اور معرکوں میں خوب خوب زور دکھائے۔"[۲]

اب دیکھیے آزاد نے جس چیز کو کبھی کبھی کی نوک جھونک کہا تھا وہ بڑھ کر "خوب خوب زور دکھانے تک" آ گئی۔

لالہ سری رام کی تحقیق کے مطابق شہیدی بریلوی کا یہ قصہ بھی غلط ہے۔ انھوں نے خم خانۂ جاوید جلد پنجم میں شہیدی کا حال کافی تفصیل کے ساتھ لکھا ہے۔ مصنف نے بتایا ہے کہ "شہیدی عالمِ شباب میں لکھنؤ تشریف لے گئے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ شیخ ناسخ

۱۔ آبِ حیات ص ۳۹۰۔ ۳۸۹ (۲) بحوالہ فروغِ اردو۔ ادبی معرکے نمبر۔ ص ۳۱

کی اُستادی کا علم شہرت بلند ہو رہا تھا۔ آپ نے شیخ صاحب سے ملاقات کرنی چاہی۔ وہ غرورِ بے جا اور تفاخر سے ایک نوجوان شوخ مزاج شاعر کو دھیان میں نہ لائے اور اپنی نیاز سے محروم کر دیا۔ یہ نہایت آزردہ ہوئے۔ شیخ صاحب کے ملازم سے دیوان منگوایا اور اسی وقت ان کی مشہور غزل پر غزل کہی اور وہیں چھوڑ کر چل دیے۔ غزل مذکور کا مطلع یہ ہے۔

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا
طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا

فضائے لامکاں سے قرب میرے خیمۂ عصیاں کا

شیخ صاحب نے ہر چند تلاش کیا مگر پھر ان کا پتہ نہ چلا۔ صرف اتنی سی بات ہے جس پر تذکرہ نگاروں نے طرح طرح کے حاشیے چڑھائے ہیں۔ اور شہیدی کو ناسخ کا شاگرد مشہور کرتے ہیں۔ حالانکہ وہ ابتدا میں مصحفی کے شاگرد تھے اور بزمانۂ آمد و رفت دہلی چند غزلوں میں شاہ نصیر دہلوی سے اصلاح لی تھی۔ (۱) ان اشعار کا سب سے پہلا راوی صاحب خوش معرکۂ زیبا ہے۔ حالانکہ وہ ناسخ سے آزردہ ہے مگر چونکہ اس عہد میں جیتا ہے اس لیے اس کا قول واقع کی پہلی صورت ضرور ہے۔ اس نے شائق کے بیان میں لکھا ہے۔

"........ لالہ سیوا رام تخلص شائق پہلے کلام اس کا منظور نظر میرزا علی نقی کا تھا بعد اس کے میاں مصحفی کا شاگرد ہوا۔ جب طبیعت میں فی الجملہ ترقی پیدا کی متابعت خواجہ حیدر کی خوش آئی۔ خواجہ صاحب کے زورِ حمایت سے شیخ ناسخ کے منسوخ کرنے کا ارادہ باندھا اور جواب اس کی ہر غزل کا کہا۔ شدہ شدہ یہ خبر ناسخ تک پہونچی۔ یہ غزل کر نتیجہ اس قصہ کا ہے۔ شیخ صاحب نے لکھی۔

کہہ رہا ہے ایک جاہل میرے دیواں کا جواب
بومسیلم نے کہا تھا جیسے قرآں کا جواب
کیا کلیم اللہ سے نسبت ہے اس ناپاک کو
چاہیئے فرعون کو دے اپنے ہاماں کا جواب

چونکہ لفظ ہامان خواجہ صاحب کی طرف عائد ہوتا تھا اس لیے کسی شاگرد کو کہہ دیا۔

چاہیئے مومن کو دے اس نامسلماں کا جواب
جو کہے دیواں کو اپنے ہے یہ قرآں کا جواب

۱۔ خم خانۂ جاوید۔ جلد پنجم ص ۲۱۷

جب نوبت یہاں تک پہنچی، لالہ سیوا رام تخلص شائق بسبب خوف شاگردان ناسخ صاحب کے لکھنؤ سے کانپور چلا گیا اور وہاں مقیم رہا اور شیخ صاحب کی تضحیک پر کمر چست باندھی "۔ ا؎

مذکورہ واقعہ سے کم از کم دونوں استادوں کے محتاط رویّے اور پاس حفظ مراتب کا پتہ چلتا ہے۔ ورنہ اگر ناسخ کے دونوں شعروں کا تخاطب آتش کی طرف ہوا ہوتا تو جاہل ناپاک اور فرعون جیسے الفاظ ان کو وہیں لے آتے جہاں آزاد رکھنا چاہتے تھے۔ پھر آتش کی طرف سے جو شعر نامسلمان لفظ تک محدود رہا وہ بھی لالہ سیوا رام کی طرف سے پیش نہیں ہوا بلکہ کسی اور شاگرد کی طرف سے کہلوایا گیا۔ اصل میں یہ نزاع شائق اور ناسخ کی تھی جو اور آگے بڑھی ہے۔ آتش اس میں ملوث ہی نہ تھے۔ ۲؎

۱۔ عطا کاکوی خوش معرکۂ زیبا تلخیص ص ۱۶۱

۲۔ شائق اور ناسخ کے معرکے کے سلسلے میں صرف شاعری ہی سبب نزاع نہ تھی بلکہ جذبۂ رقابت بھی کارفرما تھا۔ عشق مجازی کی یہ داستان ناصر نے بڑے مزیدار انداز میں سپرد تحریر کی ہے۔

• شیخ صاحب مذکور (ناسخ) محلہ ٹکسال لکھنؤ میں رہتے تھے اور مرزائے صاحب کہ شیخ صاحب کے مکان کے پاس رہتے تھے اور شیخ صاحب ان سے یعنی مرزائے صاحب سے محبت دلی رکھتے تھے اور مرزائے صاحب اس زمانے میں بہت کم سن اور جمیل و شکیل اور صاحب حسن و جمال تھے۔ بلکہ شیخ صاحب کو لوگ ان سے بدنام کرتے تھے۔ ایک روز کی نقل ہے کہ مرزائے صاحب نے اپنے ملازم کے ہاتھ شیخ صاحب سے کچھ روپیہ قرض منگا بھیجا۔ راقم مذکورۂ ہٰذا وہاں موجود تھا شیخ صاحب نے حسب الطلب بھیجدیا اور ایک پرچہ پر یہ شعر فارسی کا مرزائے صاحب کو لکھ کر بھیجا وہ شعر یہ ہے۔

چہ پردہ از زر و دینار داری　　　که دارالضرب در شلوار داری

اور مرزا محسن برادر مرزا حاجی صاحب چونکہ ان کے خاندان میں حسن پرستی چلی آئی ہے وہ بھی پوشیدہ مرزائے صاحب پر عاشق تھے۔ لہٰذا ان کو ایک شیخ صاحب سے بر سبب عشق مرزائی صاحب کے چشمک تھی۔ اس سبب سے شیخ صاحب کے ہر شعر پر معترض ہوتے تھے۔ آمدم بر سر مطلب۔

الغرض لالہ سیوا رام شائق کا ایک شاگرد مسمی بانکے بہاری پنڈت زادہ کشمیری بچہ اور وہ کمسن اور نہایت حسین و ملیح تھا اور شجاعت تخلص کرتا تھا بلکہ شائق اس پر عاشق اور شیفتہ بھی تھا۔ وہ اپنے استاد یعنی شائق سے خفا ہو کر کان پور سے لکھنؤ میں آیا اور شیخ صاحب کے مکان پر آنے جانے لگا

(بقیہ اگلے صفحہ پر)

یہاں تک تو یہ باتیں ناسخ کے خلاف تحریر ہوئی تھیں اب آتش کے خلاف بھی کچھ سنیئے!

"مرآۃ الشعرا کے مصنف نے ایک واقعہ اس طرح بیان کیا ہے جس سے آتش و رند یعنی استاد و شاگرد کے درمیان شاعرانہ چوٹیں ہونے کا تاثر قائم ہوتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

(بقیہ گذشتہ حاشیہ) یہ خبر اس کے استاد عاشق یعنی شائق کو پہنچی وہ ڈرا کہ ایسا نہ ہو کہ شجاعت میرے شاگرد کو شیخ صاحب مثل مرزائے صاحب کے اپنے قبضے و تصرف میں لا دیں۔ چنانچہ لالہ سیوا رام شائق نے ایک خط کان پور سے اپنے شاگرد مسمی بانکے بہاری شجاعت کو لکھا اور اس خط میں چند اشعار درج کیے۔ چنانچہ واسطے ملاحظہ ناظرین کے وہ اشعار لکھے جاتے ہیں۔

ڈرنا نہ چاہیے کہ در توبہ باز ہے — بخشش کا کرنے والا تو وہ بے نیاز ہے

زنہار اس کے دم میں شجاعت نہ آیو — ناسخ کو سنتے ہیں کہ بڑا لونڈے باز ہے

محسن ہے اس کا معتمد الدولہ وزیر — وہ خود تو نفرے باز تھا یہ جعل ساز ہے

معاذ اللہ العظمۃ للہ۔ توضیح بقیہ حال یہ ہے کہ در عہد غازی الدین حیدر بادشاہ خلد مکانی میں جب معتمد الدولہ بہادر نائب تھے تو شیخ ناسخ صاحب ملازم و مصاحب نائب مذکور کے تھے۔ اس زمانے میں معتمد الدولہ بہادر نے محسن الدولہ بہادر کو ان کی نانی صاحب معظمہ و مکرمہ جناب عالیہ بادشاہ بیگم صاحبہ سے بدمزہ و خفا کرا کر بادشاہ موصوف سے اجازت لے کر مرزا حاجی صاحب قمر کے مکانات اس زمانے میں بہ سبب اخراج بلد ہونے ان کے کہ چوک میں تھے وہ مکانات مذکور خالی پڑے تھے اور نزول سرکاری بھی ہو گئی تھی محسن الدولہ بہادر کو دلوائے۔ تب شیخ صاحب نے معتمد الدولہ بہادر سے کہلوا کر مرزائے صاحب کو قریب سو روپیہ کا درماہہ دے بعہدہ دارنگی سرکار محسن الدولہ بہادر ملازم کروایا یہ امداد زیادہ بدگمانی خلائق سے ہوا۔ تب سے مرزائے صاحب معشوق شیخ ناسخ صاحب عام لکھنؤ میں مشہور و معروف ہو گئے۔

تا نباشد چیزکے مردم نگوید چیزھا

آخرش مرزائے صاحب تا آخر زمانہ نیابت معتمد الدولہ بہادر بلکہ تا اوائل عہد نصیر الدین حیدر بادشاہ بعہدہ دارونگی سرکار محسن الدولہ بہادر ملازم رہے بعد اس کے موقوف ہو گئے۔ شیخ صاحب نے اپنے پاس سے چند قطعہ مکانات و دکانیں وغیرہ چوک میں مرزائے صاحب کو خرید کر دیں۔ چنانچہ ان مکانات

(باقی اگلے صفحہ پر)

"سنا گیا ہے کہ جناب رند نے ایک مشاعرہ کی طرح میں حسب ذیل شعر کہا تھا تو اپنے اُستاد سے فخریہ بیان کیا کہ دوسرا اس قافیہ میں شعر لکھے تو کلیجہ منہ کو آجائے۔ اُستاد خاموش ہو گئے اور کسی معمولی شاگرد کی غزل کو توجہ سے بنایا اور اسی قافیہ میں اپنا ایک شعر اس کو عنایت کیا۔ مشاعرہ میں جب اس نے غزل پڑھی تو رند تاڑ گئے کہ اُستاد نے اس قافیہ میں شعر لکھ کر دے دیا ہے۔ مشاعرے کے بعد گھر آئے اور اُستاد سے معافی مانگی اور کہا کہ اس لڑکے کا کیا حوصلہ تھا جو اس قافیہ میں شعر نکالتا۔ رند کا وہ شعر یہ ہے۔

(بقیہ گزشتہ حاشیہ) وہ دکانیں کے کرایہ میں آج تک ان کی والدہ کی اوقات بسری بخوبی ہوتی رہی۔

برا کام اس کا آخر کام آیا
کہ اس کی آل کو اب تک نبھایا

الغرض جب خط لالہ سیوا رام شائق کا کانپور سے بانکے بہاری شجاعت کو لکھنؤ میں آیا تب شجاعت نے اس خط کا جواب بہ وجہ احسن شائق کو لکھا اور اس جواب میں ایک غزل تحریر کر کے روانہ کانپور کی۔ چنانچہ وہ غزل واسطے ناظرین تذکرہ ہذا کے تحریر ہوتی ہے۔

غزل شجاعت

دم میں تیرے کب بھلا آتے ہیں ہم — عاشقوں کو اپنے ترساتے ہیں ہم
فقری بازی میں بڑے اُستاد ہو — کب بھلا ان فقروں میں آتے ہیں ہم
خط کے لکھنے سے بھلا ہوتا ہے کیا — کب ترے اس جال میں آتے ہیں ہم
شیخ سے مطلب نہ شائق سے غرض — اب تم کو جا کے دکھلاتے ہیں ہم
ہم ہوئے خیراتی میں ان کے غلام — لاڈلے پرشاد بن جاتے ہیں ہم
لکھنؤ ایک تختۂ گلزار ہے — اب بھلا کہو میں کب آتے ہیں ہم
تم تو مرشد تھے دلی میں ہو گیا — بانکپن اپنا یہ دکھلاتے ہیں ہم
اے شجاعت کیا کہوں اس دہر میں — اب مروت سے جھجکے جاتے ہیں ہم

(حاشیہ تمام شد)

(خوش معرکۂ زیبا، تلخیص عطا کاکوی، ص ۱۴۴، ۱۴۳، ۱۴۳)

اگر بنُی کا ہے گماں شک ہے ملاگیری کا
رنگ لایا ہے دوپٹہ ترا میلا ہو کر" ۱

اس واقعہ کا تانا بانا بالکل اس طرز پر بنا گیا ہے جو آزاد کے بیان کردہ معرکۂ آتش و مصحفی میں نظر آتا ہے۔ غالباً انھوں نے اس حکایت کی اختراع میں اُس ورندکی اس شکر رنجی سے فائدہ اٹھایا ہے جس کا ذکر "آبِ حیات" میں ملتا ہے۔ شکر رنجی کا واقعہ یہ تھا

"ایک دفعہ سید محمد خاں رند کی اپنے اُستاد خواجہ حیدر علی آتش سے شکر رنجی ہو گئی چاہا کہ ناسخ کی شاگردی سے اُستاد سابق کے تعلق کو فسخ کریں۔ مرزا محمد رضا برق کے ساتھ شیخ صاحب کے پاس آئے مرزا صاحب نے اظہار مطلب کیا۔ شیخ صاحب نے تامل کے بعد کہا کہ نواب صاحب دس برس سے خواجہ صاحب سے اصلاح لیتے ہیں۔ آج ان سے یہ حال ہے توکل مجھے ان سے کیا اُمید ہے۔ علاوہ بریں آپ خواجہ صاحب سے کچھ سلوک بھی کرتے ہیں۔ وہ سلسلہ قطع ہو جائے گا اس کا وبال کدھر پڑے گا اور مجھے ان سے یہ تمنا نہیں۔ میری دانست میں بہتر ہے کہ آپ ہی دونوں صاحبوں کی صلح کر دادیں اور اس امر میں اس قدر تاکید کی کہ پھر آپس میں صفائی ہو گئی۔" ۲

اس مثال سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس زمانے میں ہر بات کو حکایت کے پیرائے میں بیان کرنے کا عام رجحان پیدا ہو گیا تھا جو اس لحاظ سے زیادہ خطرناک تھا' مصنف اپنی طرف سے بغیر کسی مضائقے کے چند باتوں کا اضافہ کر دیا کرتا تھا اور اس کا مقصد صرف اتنا تھا کہ تذکرے میں ندرت اور دلچسپی پیدا ہو جائے۔

حقیقت یہ ہے کہ جس زمانے میں خواجہ حیدر علی آتش نے عاشقانہ طرز کی آمیزش سے ایک دلکش رنگ اختیار کیا تھا' اس سے لبیں پہلے ناسخ کا طرز کا چار دانگ عالم میں بج رہا تھا۔ آزاد کے بقول "لوگوں کے دلوں میں یہاں تک شوق پیدا ہوا کہ ناسخ جو غزل کہہ کر پڑھتے تھے پھر بھی وہ مشتاق رہ جاتے تھے۔" دہلی میں شاہ نصیر خود اس طرز میں اپنا نام پیدا کر رہے تھے۔ لکھنؤ اور اس کے قرب و جوار میں تو اس رنگ کے شعر کہنا شاعری کا کمال سمجھا جاتا تھا۔ مثال کے طور پر محسن علی محسن نے کاپنور کے ایک

---

۱ مراۃ الشعراء ص ۵۱۵ ۲۔ آبِ حیات۔ ص ۳۶۰

شاعر وحید الدین خاں عرف مولوی خدا بخش خاں فرد کے متعلق لکھا ہے۔

"اس شہر میں بہت شاگرد ان کے ہیں اور خود استادی کا دم مارتے ہیں اور اپنے تئیں سب سے اونچا جانتے ہیں۔ صاحبِ دیوان شاگرد غلام ہمدانی مصحفی۔

سودائی نہیں پہنے جو زنجیر گلے میں
بے طوقِ غمِ زلفِ گرہ گیر گلے میں

(شاعر کو اپنی تمام غزل پر ناز ہے خصوصاً اس مطلع پر فرماتے ہیں کہ ناسخ کے جواب میں یہ مطلع لاجواب ہے)

کیا زلفِ مسلسل کی گرہ ہو گئیں آہیں
ایک آہ سے کھنچ آئی ہے زنجیر گلے میں
بیتاب ہوں میں تشنگیٔ نزع میں قاتل
ٹپکا دے تو آبِ دمِ شمشیر گلے میں" (۱)

یہ ناسخ کی شہرت کا عروج تھا اور آتش نے خود ایک مشاعرہ میں اس کا مشاہدہ کیا تھا۔ محمد حسین آزاد کے مطابق آتش کے دل میں یہیں سے رشک کی چنگاریاں پیدا ہوئی تھیں۔

"آتش سے ان کے لگاڑ کا سلسلہ اس طرح شروع ہوا کہ مرزا حاجی صاحب جو اس زمانے کے ایک بارسوخ امیر تھے؛ ان کے مکان پر مشاعرہ ہوتا تھا۔ سید انشا، مرزا قتیل جرأت و مصحفی وغیرہ سب شعرا جمع ہوا کرتے تھے۔ ناسخ بھی وہاں جایا کرتے تھے اور سب اساتذہ کا کلام سنا کرتے تھے۔ مگر اس زمانے میں خود غزل نہیں پڑھتے تھے۔ جب زمانہ سارے ورق الٹ چکا اور میدان صاف ہو گیا تو ناسخ نے غزل پڑھنی شروع کی۔ اس موقع پر مرزا حاجی صاحب اور مرزا قتیل اور حاجی محمد صادق خاں اختر نے ناسخ کے کلام کی بڑی قدردانی کی اور ان کے دل بڑھانے سے کلام نے روز بروز رنگ پکڑنا شروع کیا، لوگوں کے دلوں میں یہاں تک شوق پیدا ہوا کہ ناسخ جو غزل کہہ کر پڑھتے تھے، پھر بھی وہ مشتاق رہ جاتے تھے۔ انہی زمانے میں خواجہ حیدر علی آتش نے جو شیخ مصحفی کے ارشد

۱۔ سید محسن علی محسن۔ سراپا سخن۔ تلخیص۔ ڈاکٹر سید سلیمان حسین۔ نایاب بکڈپو۔ نادان محل روڈ۔ لکھنؤ۔ ص ۱۴۸

تلامذہ میں سے تھے محاورہ بندی میں نام نکالا۔ ایک دفعہ کئی مہینے بعد فیض آباد سے آئے۔ مشاعرہ میں ناسخ کی غزلیں سنیں تو سانپ کی طرح پیچ و تاب کھایا اور اسی دن سے بگاڑ شروع ہوا۔ انھوں نے آتشِ رشک کی جلن میں اس جانکاہی اور سینہ خراشی سے غزلیں کہیں کہ سینہ سے خون آنے لگا۔" (۱)

ہمارا خیال ہے کہ ناسخ و آتش کی چشمکوں کا زمانہ (حالانکہ ان کے جنگی کلام پر الحاقی ہونے کا شبہ ہوتا ہے) وہ ہوگا جب آتش اپنے نئے رنگ کی وجہ سے جسے آزاد نے محاورہ بندی میں نام نکالنا کہا ہے، اُبھرنے شروع ہوئے ہوں گے۔ قرینہ ہے کہ یہ زمانہ تذکرہ ریاض الفصحا کے کچھ عرصہ بعد کا ہے جس میں مصحفی نے ان کے متعلق یہ پیشین گوئی کی تھی۔

"حالانکہ سنِ عمرش بہ بست و دو سالگی رسیدہ دریائے طبعش بہ جوش و خروش در زبان نظم ریختہ کہ آنہم در متانت و رزانت از غزل فارسی کم نیست کہ بر معاصرینش سبقت بر دو جنس دشواری نماید اگر عمرش وفا کردہ چند سال بر ہمیں وتیرہ رفت و نکتہ چینش را مانع نہ شد یکے از بے نظیران روزگار خواہد شد۔" (۲)

مصحفی جیسے استاد زماں کی یہ ستائش کچھ کم نہ تھی۔ آتش نے مرتبہ کمال کو پہنچنے کے لیے کیا کچھ محنت نہ کی ہوگی۔ غالباً آزاد نے اس شوق و ریاضت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس جانکاہی اور سینہ خراشی سے غزلیں کہیں کہ سینے سے خون آنے لگا۔ مصحفی نے اس وقت ناسخ کی عمر ۲۷ سال بتائی ہے۔ لیکن ان کے متعلق صرف اتنا لکھا ہے :-

"عمرش بی و ہفت سالہ است۔ از سن بست سالگی بقتضائے موزونی طبع فکر شعر بندی میکند و در تلاشہائے معنی تازہ می نماید۔" ۳

ہو سکتا ہے کہ مصحفی کے اس رویہ سے ناسخ کو کچھ ملال ہوا ہو۔ بہرحال ان چشمکوں کو دیکھیے :

مراۃ الشعر کے مصنف نے آتش و ناسخ کے دو شعر لکھ کر اس شبہ کا اظہار کیا ہے

۱۔ بحوالہ فرہنگ اردو ص ۲۹ (۲) ریاض الفصحا، مرتبہ عبدالحق، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، جامع برقی پریس دہلی، طبع اول ۱۹۳۴ء ص ۴
۳۔ ایضاً ص ۳۴۴

کہ کہیں ناسخ نے آتش کے اس شعر کے جواب میں تو یہ شعر نہیں کہا۔"

آتش: لگا کر غوطہ بوسہ لونگا اس طفل شناور کا
خدا سے گوہرِ مقصود ہے مطلوب دریا میں

ناسخ: اکیلے تم نہانے کو نہ اترو سن لو ناسخ کی
نہ غوطہ مارنے بیٹھا ہو کوئی مردود پانی میں

اگر آتش کا شعر ذہن میں رکھ کر مذکورہ بالا شعر پڑھا جائے تو لفظ مردود صاف چنلی کھا رہا ہے۔ آزاد نے ناسخ کی شاعری کے متعلق یہ نکتہ بھی بیان کیا ہے کہ شیخ ناسخ مخلوق فارسی کو ناسخ دے کر اردو کی زندگی دیتے تھے اور اس مثال میں انھوں نے کئی شعر لکھے ہیں۔ ایک دو آپ بھی ملاحظہ کیجئے۔

مسی آلود لب پر رنگ پاں ہے
تماشا ہے تہہ آتش دھواں ہے

فارسی شعر: مسی آلودہ برلب رنگ پان است
تماشا کن تہہ آتش دخان است

ناتوانی سے گراں ہے سرمہ چشم نیاز کو
جس طرح ہو رات بھاری مردم بیمار کو

فارسی شعر: گویند کہ شب بر سر بیمار گراں است
کہ سرمہ بچشم تو گراں است ازاں است

سیہ بختی میں کب کوئی کسی کا ساتھ دیتا ہے
کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا ہوتا ہے انساں سے

بروزِ بے کسی کس نیست سایہ یارِ من   مگر آنہم ندارد طاقت شب ہائے تارِ من

آزاد نے اس کے بعد لکھا ہے کہ "کہتے ہیں کہ خواجہ صاحب نے انہیں باتوں پر چوٹ کرکے کہا ہے۔

مضموں کا چور ہو گیا رسوا جہان میں
چکھی خراب کرتی ہے مال حرام کی

قیاس کہتا ہے کہ اس زمانے میں آتش کا کسی بھی شاعر کے بارے میں چور کہنا اور ناسخ کی غزلوں پر متواتر غزلیں لکھنا ناسخ کے مزاج کے پیش نظر انھیں مشتعل کرنے کے لیے کافی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اگر انھوں نے استعارے کے پردے میں اس قسم کے لفظ استعمال کیے ہیں خواہ قوافی کے طور پر ہی کیوں نہ واقع ہوئے ہوں کچھ نہ کچھ شبہ ضرور پیدا کرتے ہوں گے۔

آزاد نے لطیفوں کے ذیل میں ناسخ کے سیہ فام اور فربہ اندام ہونے پر لوگوں کی پھبتیوں کا ذکر کیا ہے۔ اس ذیل میں لکھتے ہیں :"

"زمانے کی زبان کو کون پکڑ سکتا ہے۔ بے ادب گستاخ دم کٹے بھینسے کی پھبتی کہا کرتے تھے۔ اس رنگ و روغن کی رعایت سے خواجہ صاحب نے چوٹ کی۔

روسیہ دشمن کریں پاپوش سے کیجیے نگار
جیسے سلہٹ کی سپر پر زخم ہو شمشیر کا

شیخ صاحب نے خود بھی اس کا ذکر کیا ہے اور شاگرد بھی روغن قاز مل کر استاد کے رنگ کو چمکاتے تھے اور حریف رنگ کو مٹاتے تھے۔" (۱)

ناسخ نے اس کا جواب ان اشعار سے دیا۔

میں گو کہ حسن سے ظاہر میں مثل ماہ نہیں | ہزار شکر کہ باطن مرا سیاہ نہیں
کیا ہے کبر مدعی میری تواضع کے حضور | سرکشی دم میں مٹا دیتا ہے خم شمشیر کا
کچھ نہیں پروا مجھے دشمن اگر ہے حیب جو | خوف کیا نیستان کو ہو آہو گیر کا

ناسخ کے شاگرد فقیر محمد گویا نے اپنے استاد کی طرف سے جواب دیا۔

ہے یقین گل ہو جو دیکھے گیسوئے دلبر چراغ
آگے کالے کے بھلا دشمن رہے کیونکر چراغ

۱۔ آب حیات ص ۳۴۸

آتش کی طرف سے اس کا جواب یوں دیا گیا۔

فروغ حسن پہ کب زور زلف چلتا ہے
یہ وہ چراغ ہے کالے کے آگے جلتا ہے

تذکرۂ سخن شعرا میں مولوی عبد الغفور خان نساخ نے ناسخ کے حال میں لکھا ہے۔
"ناسخ تخلص شیخ امام بخش لکھنوی صاحب تذکرہ سراپا سخن سید محسن علی محسن نے ان کو ولد شیخ خدا بخش تاجر لاہوری کر کے لکھا ہے۔ لیکن یہ تاجر مذکور کے غلام مشہور تھے چنانچہ خود شیخ ناسخ نے اس امر کے مندفع کرنے کے لیے رباعی مرقومہ ذیل لکھی ہے۔ واللہ اعلم بالصدق والصواب۔

لکھتے رہے اعمام عداوت سے غلام — میراث پہ ریں نے مگر بانی تمام
اس دعوئ باطل سے ستمگاروں کو — حاصل یہ ہوا کر گئے مجھ کو بدنام

رباعی دگر از ناسخ

ہو رہے گرچہ انترائے اعمام — پرکرتے نہیں غور خواص اور عوام
وارث ہونا دلیل فرزندی ہے — میراث نہ پا سکا کبھی کوئی غلام

ناسخ کے غلام ہونے کی اس شہرت کے تعلق سے بھی آزاد نے کچھ چوٹوں کا ذکر کیا ہے سنیے۔
"ایک مشاعرہ میں (ناسخ) ایسے وقت پہنچے کہ جلسہ ختم ہو چکا تھا مگر خواجہ حیدر علی آتش وغیرہ شعرا ابھی موجود تھے۔ یہ جا کر بیٹھے تعظیم رسمی اور مزاج پرسی کے بعد کہا کہ جناب خواجہ صاحب مشاعرہ ہو چکا ہے۔ انھوں نے کہا کہ سب کو آپ کا اشتیاق رہا۔ شیخ صاحب نے یہ مطلع پڑھا۔

جو خاص ہیں وہ شریک گروہ عام نہیں
شمار دانۂ تسبیح میں امام نہیں

چونکہ نام بھی امام بخش تھا۔ اس لیے تمام اہل جلسہ نے نہایت تعریف کی۔ خواجہ صاحب نے یہ مطلع پڑھا۔

یہ بزم وہ ہے کہ لاخیر کا مقام نہیں
ہمارے گنجفہ میں بازی غلام نہیں

۱۔ سخن شعرا۔ ص ۴۸۔ آزاد نے اس واقع کو ناسخ و آتش کے معرکہ میں صرف کر کے اس سے کئی لطیفے تخلیق کر لیے۔

بعض اشخاص کی روایت ہے کہ یہ مطلع آتش کے شاگرد کا ہے۔ ناسخ کے شاگردوں کی طرف سے اس کا جواب ہے اور حقیقت یہ ہے کہ لاجواب ہے۔

جو خاص بندے ہیں وہ بندۂ عوام نہیں
ہزار بار جو یوسف بکے غلام نہیں

عوام میں یہ روایت اس طرح مشہور ہے مگر دیرینہ سال لوگ جو اس زمانے کی صحبتوں میں شریک تھے ان سے یہ تحقیق ہوا کہ پہلا مصرع آتش نے حقیقت میں طالب علی عیش کے حق میں کہا تھا۔ یار لوگوں نے صفت مشترکہ پیدا کر کے شیخ صاحب کے ذمہ لگا دیا۔ [1]

اس معرکہ کا ایک اور واقعہ جسے چشمک کا نقطۂ عروج سمجھا جاتا ہے، محمد حسین آزاد نے یوں نقل کیا ہے۔

"ایک نواب صاحب کے ہاں مشاعرہ تھا۔ وہ ان کے معتقد تھے۔ انھوں نے ارادہ کیا کہ شیخ صاحب جب غزل پڑھ چکیں تو انھیں سرِ مشاعرہ خلعت دیں۔ یار لوگوں نے خواجہ صاحب کے پاس مصرع طرح نہ بھیجا۔ انھیں اس وقت مصرع پہنچا جب ایک دن مشاعرہ میں باقی تھا۔ خواجہ صاحب بہت خفا ہوئے اور کہا کہ اب لکھنؤ رہنے کا مقام نہیں ہے۔ ہم نہ رہیں گے۔ شاگرد جمع ہوئے اور کہا کہ آپ کچھ خیال نہ فرمائیں نیازمند حاضر ہیں۔ دو دو شعر کہیں تو صدہا شعر ہو جائیں گے۔ وہ بہت تند مزاج تھے۔ ان سے بھی ویسی ہی تقریریں کرتے رہے۔ شہر کے باہر چلے گئے۔ پھرتے پھرتے ایک مسجد میں جا بیٹھے وہاں سے غزل کہہ کر لائے اور مشاعرے میں گئے تو ایک قرابین بھی بھر کر لیتے گئے۔ بیٹھے ایسے موقع پر کہ عین مقابل شیخ صاحب کے تھے۔ اول تو آپ کا انداز ہی بانکے سپاہیوں کا تھا اس پر قرابین بھری سامنے رکھی تھی اور معلوم ہوتا تھا کہ خود بھی بھرے بیٹھے ہیں بار بار قرابین اٹھاتے اور رکھ دیتے تھے۔ جب شمع سامنے آئی تو سنبھل کر ہو بیٹھے اور شیخ صاحب کی طرف اشارہ کر کے پڑھا۔

سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا
کہتی ہے تجھ کو خلقِ خدا غائبانہ کیا

۱۔ آبِ حیات ص ۳۰۷۔۳۰۹۔ یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ باوجود اس تحقیق کے آزاد نے یہ بھی ان اشعار کو ناسخ و آتش کے معرکوں میں بے دریغ استعمال کیا ہے۔

اس ساری غزل میں کہیں ان کے بے پالک ہونے پر، کہیں ذخیرۂ دولت پر، کہیں ان کے سامانِ امارت پر، غرض کچھ نہ کچھ چوٹ ضرور ہے۔ شیخ صاحب بے چارے دم بخود بیٹھے رہے۔ نواب صاحب ڈرے کہ خدا جانے یہ ان پر ترابین خالی کردیں یا میرے پیٹ میں آگ بھردیں اسی وقت داروغہ کو اشارہ کیا کہ دوسرا خلعت خواجہ صاحب کے لیے تیار کرو۔ غرض دونوں صاحبوں کو برابر خلعت دے کر رخصت کیا۔"[1] ذیل میں آتش کی وہ پوری غزل درج کی جاتی ہے۔

سُن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا
کہتی ہے تجھ کو خلق خدا غائبانہ کیا

کیا کیا اُلجھتا ہے تری زلفوں کے تار سے
بخیہ طلب ہے سینۂ صد چاکِ شانہ کیا

زیرِ زمیں سے آتا ہے جو گُل سو زر بکف
قاروں نے راستے میں لٹایا خزانہ کیا

اُڑتا ہے شوقِ راحتِ منزل سے اسپِ عمر
مہمیز کہتے ہیں کسے تازیانہ کیا

زینہ صبا کا ڈھونڈھتی ہے اپنی مشتِ خاک
بامِ بلند یار کا ہے آستانہ کیا

چاروں طرف سے صورتِ جاناں ہو جلوہ گر
دل صاف ہو ترا تو ہے آئینہ خانہ کیا

صیاد اسیرِ دامِ رگِ گُل ہے عندلیب
دکھلا رہا ہے چھپ کے اسے دام و دانہ کیا

طبل و علم نہ پاس ہے اپنے نہ ملک و مال
ہم سے خلاف ہو کے کرے گا زمانہ کیا

آتی ہے کس طرح سے مری قبضِ روح کو
دیکھوں تو موت ڈھونڈ رہی ہے بہانہ کیا

---

[1] آبِ حیات۔ ص ۴۰۵-۴۰۶

ہوتا ہے زرد سن کے جو نامرد مدعی
رستم کی داستاں ہے ہمارا فسانہ کیا

بے یار سازِ وارنہ ہوئے گا گوش کو
مطرب ہمیں سناتا ہے اپنا ترانہ کیا

صیادِ گلعذار دکھاتا ہے سیرِ باغ
بلبل قفس میں یاد کرے آشیانہ کیا

ترچھی نگہ سے طائرِ دل ہو چکا شکار
جب تیر کج پڑے گا اُڑے گا نشانہ کیا

بیتاب ہے کمال ہمارا دلِ حزیں
مہماں سرائے جسم کا ہوگا روانہ کیا

یوں مدعی حسد سے نہ دے داد تو نہ دے
آتش غزل یہ تونے کہی عاشقانہ کیا[1]

زاد نے جس طرح اس غزل کا تعارف کرایا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی جنگی غزل وگی۔ مگر پوری غزل اپنی ذات کی شکستگی اور دل خراشی کی آئینہ دار ہے۔ اس غزل میں ن چار شعر ایسے پہلو دار ہیں جن سے طعن وطنز کا گمان ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود سخ کے بے پالک ہونے کا اشارہ کسی شعر سے نہیں نکلتا۔

لوگوں کا خیال ہے کہ ناسخ و آتش میں نوک جھونک اور چھیڑ چھاڑ کا سلسلہ تمام عمر رہا اور اس سے اس وقت تک نجات نہیں ملی جب تک دونوں میں سے ایک اللہ کو پیارا ہیں ہوگیا۔ لیکن کچھ تاریخی حالات اور کچھ بدلتے ہوئے ادبی مذاق کے پیش نظر یہ بات یح معلوم نہیں ہوتی ہمارا خیال ہے کہ یہ سلسلہ زیادہ عرصہ نہیں چلا۔ دونوں بزرگوں نے ایک دوسرے کی اہمیت کو تسلیم کرلیا تھا اور باہم دوستانہ روابط میں استحکام آچکا تھا۔ اس کی مثال میں سید محمد خاں رند کا وہ واقعہ جو پیچھے گذر چکا ہے اس کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔ آزاد کا یہ خیال کہ دونوں کے معتقد انبوہ در انبوہ تھے اور وہ جلسوں کو

۱۔ کلیات آتش مطبع نول کشور، لکھنؤ ستمبر ۱۹۲۶ء ص ۸

معرکے اور معرکوں کو ہنگامے بناتے تھے" کسی حد تک درست ہو سکتا ہے مگر یہ کہنا مبالغہ سے کم نہیں کہ دونوں طرف سے شاگرد آپس میں ہنگامے کھڑے کرتے تھے۔

سید محمد خان رند کے دو شعر تذکروں میں نقل ہوتے ہیں جن کو اس قبیل کے اشعار میں رکھا جا سکتا ہے شعر یہ ہیں۔

کوہ فرہاد نے مجنوں نے بیاباں جیتا ۔۔۔ وحشتِ دل ترے اقبال سے میداں جیتا
چل کے اب عرض کر و حضرت آتش سے رند ۔۔۔ معرکہ آپ کا یہ طفل دبستاں جیتا

مقطع کا انداز اس بات کا متقضی ہے کہ اُنھوں نے اپنے اُستاد کی حمایت میں معرکے میں حصہ لیا ہوگا۔ رند کے علاوہ آتش کے اور کسی شاگرد کا اس قسم کا شعر نہیں ملتا۔ فقیر محمد گویا کا شعر لپٹے اُستاد ناسخ کے حق میں پیچھے گزر چکا ہے۔ ان کے شاگردوں کا بس اتنا ہنگامہ تھا۔ اب اس صورت حال کو بھی ملاحظہ فرمائیے، جب ان لوگوں کے شاگرد ان سے ٹوٹنے لگے تھے۔ رند کا واقعہ تو آپ کی نذر سے گزر ہی چکا ہے کہ وہ آتش کو چھوڑ کر ناسخ سے رجوع کرنا چاہتے تھے۔ اب ناسخ کے شاگردوں کا حال دیکھیے۔

۱۔ فرخ ۔ شیخ ناسخ کے شاگرد تھے۔ لیکن ان کے سامنے اپنی شاعری پر فخر و غرور کرتے تھے مصحفی کے الفاظ یہ ہیں۔

"آخر بشاگردیِ شیخ امام بخش ناسخ سر امتیاز افراختہ۔ در چندے کلام خود بپایۂ پختگی رسانیدہ غرورے پیدا کرد و غزل را برویۂ مخترعہ اُستاد خود برابر قصیدہ گفتن و در مجالس مشاعرہ خواندن فخر خود دانست۔" ۱

۲۔ منور خاں غافل۔ ناصر نے لکھا ہے۔ "خواجہ بہادر حسین فراق ان کی (ناسخ) خدمت میں تشریف لائے اور شیخ صاحب سے کہا کہ منور خاں غافل ان کے شعر پر اعتراض کرتا ہے۔ بے تامل فرمایا کہ وہ غافل ہے اور غافل پیشتر کلام اللہ پر بھی اعتراض کرتے تھے۔ مجھے یہ تشبیہ ناقص تمام تر ناگوار گزری۔ آخر دریافت ہوا جس پر منور خان نے اعتراض کیا تھا وہ شعر یہ ہے

عجب حالت ہوئی طاری ترے آنے سے گلشن پر
کہ یوں بے تاب ہیں گل جس طرح دانے ہوں گلخن پر

۱۔ ریاض الفصحاء ص ۲۴۵

اعتراض یہ ہے کہ دانے ریگ پر بیتاب ہوتے ہیں نہ کہ گلخن پر۔ فرمایا کہ مشہور بھاڑ کا گرم ہونا ہے، بار یگ کا۔ میں نے کہا سبحان اللہ کیا خوب جواب آپ نے دیا ہے۔" ۱

۲۔ خواجہ وزیر۔ مصحفی نے اپنے تذکرے ریاض الفصحا میں لکھا ہے کہ ناسخ کو وزیر پر فخر تھا۔ اب وزیر کا حال بھی سنئے۔ سعادت خان ناصر نے لکھا ہے۔

"ایک دن بحسب اتفاق یہ بندہ ہمراہ لالہ فتح چند صاحب ان کے (خواجہ وزیر) دولت خانہ پر گیا۔ بر سبیل فخر و مباہات فرمانے لگے کہ اکثر مجھے شیخ صاحب سے بہتر اور بعض برابر جانتے ہیں۔ میرا دیوان جو دلی میں گیا وہاں کے صاحب تمیز لوں نے شیخ صاحب کے دیوان کو دھو ڈالا سبحان اللہ کیا نفسانیت ہے کہ اپنی نمود کے لیے استاد کو مٹاتے ہیں۔" ۲

۴۔ فقیر محمد گویا۔ قاضی عبدالودود کا خیال ہے کہ گویا کی ناسخ کی زندگی میں بھی وزیر سے مشورت رہی ہے۔ ۳

ان مثالوں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ لوگ ناسخ سے کس طرح بھر رہے تھے اس دوران کا ایک سیاسی واقعہ بھی سنیے جو ناسخ کی زندگی پر بہت زیادہ اثر انداز ہوا تھا۔ ناصر کا بیان ہے۔

"حکیم مہدی علی خاں کشمیری بچہ تھا چنانچہ در عہد معتمد الدولہ شیخ ناسخ صاحب نے برائے خوشنودی نواب صاحب، معتمد الدولہ مختار الملک سید محمد خان بہادر ضیغم جنگ عرف آغا میر حکیم مہدی علی خاں کی ہجو بھی کہی تھی۔ چنانچہ ایک شعر اس ہجو کا یہ ہے۔

روبہ صفت ز ہیبتِ ضیغم گریخت
کاشو برائے بخشنِ شلغم گو بخت

بعد معزول ہونے معتمد الدولہ کے حکیم مہدی علی خاں لکھنؤ میں آیا تو شیخ صاحب

۱۔ خوش معرکۂ زیبا۔ تلخیص صہ ۱۵۹ (۲) خوش معرکۂ زیبا۔ تلخیص عطا کاکوی ص ۱۶۵

۳۔ طوفان، تذکرہ شعرا۔ مرتبہ قاضی عبدالودود۔ حاشی صفحات ۳۶۔۳۱

نے اس کے حق میں یہ مصرع کہا۔

کاشو برائے خوردن شب دیگ آمدہ

جب زمانۂ نیابت حکیم صاحب مذکور ہوا تو شیخ صاحب لکھنؤ سے بھاگے پھر تو یہ شیخ صاحب کا معمول ہوا کہ جب حکیم صاحب داخل لکھنؤ ہوتے تو شیخ صاحب لکھنؤ سے پرال ہوتے۔ چنانچہ دو دفعہ یہ امر واقع ہوا کہ لکھنؤ میں آمد آمد حکیم صاحب کی فرخ آباد سے مشہور ہوتی تو لوگ لکھنؤ میں کہتے کہ جا کر شیخ صاحب کو دریافت کرو کہ اپنے مکان میں ہیں یا لکھنؤ سے چلے گئے۔ اگر شیخ صاحب اپنے مکان میں ہیں تو خبر آمد حکیم صاحب کی غلط ہے اور اگر نہیں ہیں تو حکیم صاحب آئے یا آتے ہوں گے۔ ایک دفعہ کی نقل ہے اوائل عہد محمد علی شاہ میں کہ شیخ صاحب کو معلوم نہ تھا کہ دفعتاً حکیم صاحب داخل لکھنؤ ہوئے جبکہ شیخ صاحب نے سنا فوراً صورت اپنی بدل کر اور بانا تی مرزئی و کلاہ پہن کر اور کالوان رتی کی صورت بنا کر اور کانور کندھے پر رکھ لکھنؤ سے پوشیدہ ہمراہ کالوان رتیوں کے بم بم کہتے ہوئے روانہ الٰہ آباد ہوئے۔ جب یہ خبر حضرت محمد علی شاہ کو پہنچی حضرت بہت ہنسے اور حکیم صاحب سے کہہ کر شیخ صاحب کا قصور معاف کروایا اور شقہ مہدی حکیم صاحب کا بنا برطلب بنام شیخ صاحب الٰہ آباد بھیج کر شیخ صاحب کو لکھنؤ بلایا اور شیخ صاحب کو دو سو روپے کی معین ماہواری اپنی سرکار سے جاری کی۔ کیا پرورش اہل کمال کی کی اور خداوندی فرمائی۔ قدردان ایسے ہوتے ہیں۔ چنانچہ دو سو روپے کی تنخواہ شیخ صاحب کو تادم الحیات سرکار شاہی سے ملا کی۔" [1]

ناسخ نے ہجو کی لعنت کو دیکھ لیا تھا۔ ان کے اس تلخ تجربے نے انھیں آئندہ کے لیے محتاط اور ہوشیار و خبردار کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ترش گفتار اور تند خو ہونے کے باوجود بھی ان پھبتیوں اور مضحک وہتک آمیز فقروں کی کثافت کو جو حریفوں کی طرف سے آ رہی تھی نہایت صبر و تحمل کے ساتھ نظر انداز کر گئے۔ اس واقعہ کا اثر یقیناً ان کی شہرت

۱۔ خوش معرکۂ زیبا ص ۶۴

اور شاگردوں کے تعلقات پر بھی پڑا ہوگا، جس کا تجزیہ ہم پیش کر چکے ہیں۔ پھر آتش کی ہمہ گیر مقبولیت اور ان کے پرستاروں کی عقیدتوں نے بھی ناسخ کو مجبور کر دیا کہ وہ ان کی شاعری کے اصل جوہر کی طرف متوجہ ہوں۔ اور ان کے کمال فن اور مرتبۂ شاعری کا لحاظ رکھیں چنانچہ آزاد نے ایک جگہ یہاں تک لکھا ہے کہ ناسخ بھی آتش کے طرز کی طرف مائل ہوئے تھے مگر وہ ان کے بس کی بات نہ تھی۔ آزاد کے الفاظ ہیں۔

"شیخ صاحب بھی خیال بندی اور دشوار پسندی کی قباحت کو سمجھ گئے تھے اور اخیر کو اس کوچہ میں آنے کا ارادہ کرتے تھے۔ انہی دنوں کا ایک مطلع شیخ صاحب کا ہے۔

جنوں پسند ہے مجھکو ہوا بگولوں کی
عجب بہار ہے ان زرد زرد پھولوں کی

مگر اوّل تو طبیعت کی مناسبت دوسرے عمر بھر کی دبی مشق اس لیے جب محاورہ کے کوچے میں آکر صاف صاف کہنا چاہتے تھے تو پھس پھسی بندش اور پھیڈے الفاظ ہونے لگتے تھے"۔ [۱]

شیخ صاحب میں یہ تبدیلی کچھ تو خواجہ آتش کے تئیں دوستانہ رویہ اپنانے اور ان کی قربت و دوستی کے طفیل پیدا ہوئی تھی اور کچھ ان اعتراضات و تبصرات کے باعث ہوئی جو اور دوسرے ادبی حلقوں سے آ رہے تھے۔ اس زمانے کے دوسرے ادبی حلقے ایک نئی نغمائے شاعری کے متمنی تھے۔ چنانچہ آتش کے علاوہ لوگ سید محسن علی محسن کی طرف بھی کھنچ رہے تھے۔ انھوں نے آتش و ناسخ سے الگ ہٹ کر اپنا حلقہ بنانا شروع کر دیا تھا۔ لوگ محسن کے متعلق ناسخ کو بتاتے رہتے تھے۔ ناصر نے لکھا ہے۔

مرزا خانی صاحب سلمہ فرماتے تھے کہ مرزا محسن صاحب نے ایک شعر پر ناسخ کے دو اعتراض کیے۔

سوز تا کم ہو نہ میرے سینے کے ناسور کا
یار نے مرہم بنایا شمع کے کافور کا

۱۔ آب حیات۔ ص ۳۵۹ - ۳۵۸

ایک تو یہ کہ شمع کافوری نہیں ہوتی بہ سبب صفائی کے کافور سے اس کی نسبت دیتے ہیں۔ دوسرا اعتراض یہ کہ خاصہ معشوق کا ستم سازی ہے۔ نہ مرہم سازی۔ مرزا جعفر علی فصیح کہ شاگردان کے ہیں وہ ایک دن شمع ساز کہن سال کو مرزا محسن کی خدمت میں لے گئے۔ اس نے کہا میں شمع کافوری بناتا ہوں اور برادر مرزا جعفر علی فصیح کے غنی کاشمیری کا یہ شعر واسطے سند کے پڑھنے آئے۔

سوز داغ دل ما دفع نہ شد از مرہم
گرمی شمع زکافوری گردد کم

دوسرا جواب یہ کہ سبب مرہم سازی کا شعر میں ظاہر جو وہ یہ سمجھیں تو اس کا جواب نہیں۔
ناصر کے ایک دوسرے بیان سے محسن کی مقبولیت کا پتہ چلتا ہے۔ انھوں نے استاد مہدی حسین خان متخلص بہ آباد کے حال میں لکھا ہے۔

"جن روزوں میں یہ تذکرہ تالیف ہوتا تھا اسمٰعیل گنج میں ایک حلوائی کی دوکان کے اوپر مجھ سے ملاقات ہوئی۔ پوچھنے لگے مجھے کیا لکھا ہے۔ میں نے کہا شاعر خوش فکر شاگرد ناسخ۔ بدمزہ ہو کر کہا۔ اپنا ہی شاگرد لکھا ہوتا۔ مجھے اس کے کہنے سے تعجب ہوا۔ آخر استفسار کیا کہ سبب انکار کا ناسخ کی شاگردی سے بیان فرمایئے۔ بے تامل کہا کہ اب تو ہم اچھے ہیں اور اگر کچھ دخل و تصرف اپنے کلام میں ہے تو مرزا محسن صاحب کا ہے افسوس کہ شیخ کا ہر شاگرد آپ کو اس سے بہتر جانتا ہے۔ یہ فقط ناحق سپاسی ہے۔" ۱

مولوی عبدالغفور نساخ نے اپنے تذکرے میں میر کلو ولد میر تقی میر کے متعلق لکھا ہے کہ انھوں نے ناسخ کے دیوان سے بہت سے سرقے کے مضامین نکالے ہیں۔ انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ "صاحب سراپا سخن محسن علی محسن شاگرد خواجہ وزیر شاگرد ناسخ نے ان کو ناسخ کا شاگرد لکھا ہے حالانکہ ان کو ناسخ کی شاگردی سے انکار ہے۔" (۲)

۱۔ تذکرہ خوش معرکہ زیبا۔ تلخیص ص ۱۶۵

۲۔ نساخ، مولوی عبدالغفور، سخن شعرا۔ مطبع نول کشور، رمضان شریف ۱۲۹۱ھ مطابق ماہ اکتوبر ۱۸۷۴ء ص ۳۲۳

مختصر یہ کہ یہ تمام صورت حال اس دور کے بدلتے ہوئے مذاق شاعری کی نشاندہی کرتی ہے۔ ناسخ کے عروج کا زمانہ ختم ہو چکا تھا اور اب آتش کی روایت کے آگے بڑھنے کے اور امکان پیدا ہو رہے تھے۔ غالب نے بھی ایک جگہ ناسخ کے مقابلے میں آتش کو سراہا ہے۔ ان کا یہ جملہ ناسخ کے ہاں کم اور آتش کے ہاں بیشتر یہ تیز نشتر ہیں،" ایک بڑی تبدیلی کا غماز ہے۔

ماخوذ از - اردو کے ادبی معرکے

نصرت چودھری
(شاتی انٹرپرائزز شری نگر کشمیر)

فیض سے ایک گفتگو

نصرت:۔ اردو ادب میں آپ کا ایک منفرد مقام ہے۔ اور اس کے علاوہ عالمی ادب پر بھی آپ کی نظر ہے۔ اور اب یہ کم و بیش تسلیم بھی کر لیا گیا ہے کہ روایت اچھے ادب کی اساس ہے۔ مگر ایک سوال یہاں پیدا ہوتا ہے کہ کیا مشرق کی ادبی روایت مغرب کی روایت کا مقابلہ کر سکتی ہے۔

فیض:۔ مقابلہ تو یقیناً کر سکتی ہے۔ اس لیے کہ ہر ملک کی روایت جو ہے وہ اس ملک کے مزاج کے مطابق، حالات کے مطابق۔ اس ملک کے مذہب اور کلچر کے مطابق اس کا Expression ہوتا ہے یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ اس ملک کی روایت بڑھیا ہے۔ اور اس ملک کی روایت گھٹیا ہے۔ ان میں بہتری یا کمتری کا مقابلہ نہیں ہو سکتا۔ بلکہ صرف یہ ہو سکتا ہے کہ ان میں کیا چیزیں مشترک ہیں اور کیا مختلف۔ اس بنیاد پر ان میں تقابل ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر ہمارا تو زیادہ تعلق یا زیادہ مطالعہ انگریزی شاعری کا ہے۔ ہماری شاعری اور ان کی شاعری کا فرق ہماری تاریخ اور ان کی تاریخ کا فرق ہے۔ ہمارے کلچر اور ان کے کلچر کا فرق ہے۔ ہمارے یہاں صدیوں تک ایک ہی نظام قائم رہا۔ جس کو ہم نوابی شاہی یا جاگیردارانہ نظام کہتے ہیں اور اس وجہ سے ہمارے طرز زندگی میں بہت زیادہ داخلی تبدیلیاں نہیں ہوئیں۔ مغلوں کے آنے سے پہلے یا یوں کہیے کہ مسلمانوں کے آنے سے پہلے بادشاہتیں بنتی بگڑتی رہیں۔ لوگ آتے رہے اور اپنی اپنی تہذیب اپنے ساتھ لاتے رہے۔ ہر کسی کے آنے کے بعد زبان بدلی۔ شاعری کے علاوہ مختلف علوم پر اثر پڑا۔ لیکن مسلمانوں کے آنے کے بعد کوئی بڑا انقلاب نہیں آیا جب تک انگریز نہیں آئے۔ اس دوران ایک بڑا فرق یہ آیا یعنی سترھویں اٹھارھویں صدی کے بعد یا دوسرے الفاظ میں انگریزوں کے آنے کے بعد انحطاط شروع ہوا ہماری تہذیب کا بھی اور ہمارے کلچر کا بھی۔ اردو شاعری اس عہد میں اپنے عروج کو پہنچی۔ عام طور سے ہوتا یہ ہے کہ جب کسی تہذیب کا عروج ہوتا ہے تو اس کے ساتھ ساتھ

نہ صرف ادب بلکہ تمام فنون کا بھی عروج ہوتا ہے۔
اردو شاعری کی ایک نسبتاً مختلف حیثیت ہے۔ کہ اس کا عروج اُس وقت ہوا۔ جب ملک کی تہذیب کا، ملک کے کلچر کا، ملک کی ثقافت کا اور ملک کی سیاست کا انحطاط ہو رہا تھا۔ زوال ہو رہا تھا۔

نصرت:۔ اس عہد کے جو شعرا تھے۔ آپ کے خیال میں ان کا کیا مقام ہے۔ میرا مطلب ہے کہ کیا ان کی اپنی کوئی روایت یا انفرادیت تھی۔

فیض:۔ اس زمانے میں، یہ دو تین سو سال کا ہے۔ اٹھارویں صدی سے لے کر بلکہ سترھویں صدی کے اخیر سے انیسویں صدی کے نصف تک جو شعرا ہیں، وہی اردو کے روایتی شعرا ہیں۔ انھوں نے اپنے اپنے طریقے سے اس زمانے کا جو بھی معاشرہ تھا۔ اس زمانے کی جو بھی ثقافت تھی۔ اس زمانے کی جو بھی واردات تھی۔ اس کو اپنے اپنے انداز سے منعکس کرنے کی کوشش کی۔ لیکن چونکہ اس وقت کوئی بڑا انقلاب نہیں آیا، اس لیے اس عہد کی شاعری میں ایک طرح کا تسلسل ہے۔ اس میں ایک بنیادی کیفیت ہے۔ حزن کی غم کی اور دنیا کی بے ثباتی کی۔ یہ بات واضح طور پر ابھر ابھر کر سامنے آتی ہے۔ یہ کیفیت اس عہد کی روایت ہے۔ اور اب رہا سوال انفرادیت کا تو ہر اچھے شاعر کی اپنی انفرادیت ہوتی ہے۔

نصرت:۔ آپ اس عہد کے کس شاعر سے زیادہ متاثر ہوئے ہیں۔

فیض:۔ ایک حد تک تو آدمی ہر ایک سے متاثر ہوتا ہے۔

نصرت:۔ جسے ہم اردو شاعری کی کلاسیکی روایت کہتے ہیں وہ آپ کے خیال میں کس شاعر سے شروع ہوئی۔

فیض:۔ جہاں تک اردو شاعری کی روایت کا تعلق ہے۔ روایت شروع ہوئی ولی دکنی سے۔ اگرچہ ان سے پہلے بھی اردو شاعری موجود تھی مگر جس کو ہم اردو کی کلاسیکی روایت کہتے ہیں: وہ ان سے شروع ہوئی۔ ان کے بعد پہلے بڑے شاعر میر پیدا ہوئے۔ میر کی جو روایت تھی اس میں درد و غم اور دنیا سے بیزاری کا عالم تھا۔ ان کے مقابلے میں سودا پیدا ہوئے جو کہ نسبتاً زیادہ حقیقت پسند زیادہ REALISTIC زیادہ جاندار شاعر تھے۔ ان دونوں کی الگ الگ روایتیں ہیں۔ زبان کے اعتبار سے بھی۔ اس لیے کہ میر کی زبان سادہ شیریں، میٹھی اور پابندی نما تھی۔ اس کے برعکس سودا کی زبان زیادہ پرشکوہ: زیادہ زور دار اور فارسی نما تھی۔ خیالات اور مضامین کے اعتبار سے بھی دونوں مختلف تھے۔ سودا جو تھے وہ زیادہ REALISTIC یعنی خارجیت پسند تھے۔ جو لوگوں پر گزر رہی تھی، اس کی زیادہ عکاسی کرتے تھے۔ میر زیادہ داخلیت پسند تھے۔ یہ دونوں روایتیں ساتھ ساتھ چلیں۔ اس کے بعد جب یہ دور ختم ہوتا ہے جام طور پر ہوتا یہ ہے کہ کسی بھی دور کے خاتمہ پر یا اس کے آغاز میں

بڑا شاعر پیدا ہوتا ہے۔ اس عہد کے خاتمہ پر پیدا ہوئے غالب۔ انھوں نے سارے دور کا خلاصہ کر دیا اس روایت کا جو تقریباً دو سو سال سے چل رہی تھی۔ ایک طرح سے غالب میں اس کا خلاصہ ملتا ہے۔ غالب کی شعری روایت کے تین پہلو ہیں ایک تو ماضی کے بارے میں ماضی کتنا اچھا ہے۔ اس کا حسن اس کی خوب صورتی یعنی تہذیب جس سے وہ واقف تھا اور وہ ان کی آنکھوں کے سامنے مٹ رہی تھی۔ ایک طریقے سے اس کا مرثیہ غالب نے لکھا۔ ان کی شاعری کا دوسرا پہلو ہے حال اس میں تباہی، بے سروسامانی اور آزردگی کا مضمون ہے۔ تیسرا پہلو ہے مستقبل اس میں امید بھی ہے اور خوف بھی۔ ایک کیفیت ہے کہ پتا نہیں اب کیا ہونے والا ہے۔

نصرت:۔ زبان کے حوالے سے روایت کا تعین کس طرح ہوگا؟

فیض:۔ جہاں تک زبان کا تعلق ہے کچھ تو غالب نے کوشش کی کہ فارسی کے ساتھ جو ہمارا رشتہ تھا اس کو تازہ کرنے کی اور اس کی وجہ سے نئے استعارے، نئی تشبیہیں، نیا طرز بیان غالب نے INTRODUCE کیا۔ اس کے بعد انگریزوں کا عہد ہے۔ انگریزوں نے باقاعدہ مدرسے بنائے ایک کلکتہ میں اور ایک دہلی میں۔ اور ان کی مدد سے انھوں نے یہ کوشش کی کہ لوگ روایت سے ہٹ کر یعنی جو انگریزی شاعری ہے اس کی تقلید میں یا اس کے نمونوں پر شاعری کریں۔ چنانچہ حالی اور آزاد سے کہا گیا کہ وہ بجائے ان مضامین کے جو پچھلے شاعر لکھتے آئے ہیں یعنی کچھ دل کی باتیں، کچھ گرد و پیش کی باتیں، ان سب کے بجائے روزمرّہ کی باتیں لکھیں۔ نیچرل شاعری، سوشل شاعری مثلاً بیوہ کی فریاد، برسات کا موسم، سردیوں کا موسم وغیرہ۔ یہ بالکل سطحی سی بات تھی۔ یہ ایک ایسی شاعری تھی جو لوگوں کے دل کو نہیں لگتی تھی۔ واردات قلب سے اس کا کوئی رشتہ نہیں تھا۔ انھیں نہ سردی سے دلچسپی تھی اور نہ برسات سے۔ نتیجہ کے طور پر نیچر یہ شاعری دو چار دنوں میں ختم ہوگئی جو کہ انگریزوں کی نقل میں شروع کی گئی تھی۔ لیکن اس شاعری کا ایک پہلو اور تھا۔ ملک کے معاشرتی اور سیاسی حالات کی جھلک بھی شاعری میں آنے لگی اور اسی سے نئی شاعری کا آغاز ہوا۔

نصرت:۔ اس دور کا سب سے بڑا شاعر آپ کے خیال میں کون ہے اور نئی شاعری کی ابتدا کہاں سے ہوتی ہے؟

فیض:۔ اس دور کے سب سے بڑے شاعر یقیناً اقبال ہیں جو اس دور کے آخیر میں آتے ہیں۔ دیکھیں نا ہر دور میں شاعر جو ہے وہ نہ صرف حالات کی ترجمانی کرتا ہے بلکہ کسی حد تک ایک طبقہ کی ترجمانی کرتا ہے۔ وہ طبقہ جو سب سے زیادہ INFLUENTIAL ہوتا ہے۔ سب سے زیادہ با اثر ہوتا ہے۔ اس طبقہ کے خیالات اس کے مضامین

اس کی ذہنیت شاعری میں داخل ہوتی ہے۔ انگریزوں کے آنے سے پہلے یہ طبقہ امراء و سا اور نوابوں کا طبقہ تھا۔ اس کے ختم ہوتے ہی مڈل کلاس آگئی۔ اگلی شاعری جو ہے اقبال تک اس متوسط طبقے کی شاعری ہے۔ ان میں ایک نیا سیاسی شعور پیدا ہوا۔ قومیت کا جذبہ، آزادی کا جذبہ۔ اور اس زمانے میں جو انگریزی شاعری کی تقلید ہوتی ہے وہ سطحی اس لیے بھی تھی کہ ان میں سے بیشتر انگریزی سے تقریباً ناواقف تھے۔ لیکن بعد میں لوگوں نے انگریزی تعلیم حاصل کی، مغرب سے پڑھ لکھ کر آئے، انھوں نے غور و فکر اور مطالعہ کے بعد انگریزی کو اور انگریزوں کے شاعرانہ METHODS کو اپنا لیا، اور پھر یہ نئی شاعری پیدا ہوئی۔

نصرت:۔ اس عہد کو بجا طور پر تجربوں کا دور کہا جا سکتا ہے۔ ذہنی اور فکری تجربوں کے علاوہ ہیئتی تجربے بھی ہوتے۔ حالی اور آزاد سے شروع ہو کر ان تجربوں کی وضاحت کس طرح ہو سکتی ہے؟

فیض:۔ شروع شروع میں تو محض نقالی ہوئی۔ ۱۹۳۵ء کے بعد ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ لوگوں نے انگریزی شاعری کو سمجھ کر یہ اندازہ لگایا کہ ان میں سے کون سے تجربات ایسے ہیں جو ہماری زبان کی روح میں ڈھل سکتے ہیں۔ انھیں ہم اپنی شاعری میں سمو کر بیان کر سکتے ہیں۔ اس ادراک کے بعد تخلیقی تجربات شروع ہوئے اس سے پہلے کے تجربات محض تقلیدی تھے۔ تخلیقی تجربے کرنے والوں میں ن۔م راشد اور میراجی ہیں۔

نصرت:۔ تقلیدی تجربہ کرنے والوں میں کچھ نام ...

فیض:۔ حالی اور آزاد کے علاوہ ان میں شرر بھی ہیں، اسماعیل میرٹھی بھی اور ان کے علاوہ کئی اور ....

نصرت:۔ آپ کے خیال میں شاعری میں نئے تجربے ہونے چاہییں یا اپنی صحت مند کلاسیکی روایت کی توسیع کرتے رہنا چاہیے؟

فیض:۔ کوئی بھی تجربہ اس وقت تک کامیاب نہیں ہوتا، جب تک اس میں روایت کا جوہر اس کی روح نہ ہو۔ یعنی تجربے کی مثال تو ایسی ہی ہے۔ جیسے ایک ننھا سا بیج ایک قد آور درخت بنے اور اس کے لیے مناسب زمین اور موزوں موسم کے علاوہ اس کی جڑ کے پھیلنے اور پھولنے کی گنجائش ہو، مناسب مقدار میں پانی دستیاب ہو، کوئی تجربہ اس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتا، جب تک اس میں جان نہ ہو۔ اور جہاں تک روایت کا تعلق ہے، وہ اس وقت تک نہیں چلتی جب تک وہ بدلتے موسموں کا خیال نہ رکھے۔ نئے تقاضے، نئے تجربوں کی بنیاد بنتے ہیں۔ اگر یہ تقاضے پورے نہ ہوں تو پیڑ پھلتا پھولتا کہاں ہے، مرجھا جاتا ہے۔

نصرت:۔ ایک ذاتی سوال۔ آپ نے اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں کن شاعروں کا اثر قبول کیا؟
فیض:۔ جب شاعری شروع کی تو اس وقت کے جو بھی مشہور شاعر تھے ان کا اثر آیا۔ مثلاً:
اختر شیرانی، حسرت موہانی۔
نصرت:۔ جوش ملیح آبادی؟
فیض:۔ جوش کا اتنا اثر ہم پر نہیں تھا۔
نصرت: علامہ اقبال کا؟
فیض:۔ یوں تو اس عہد میں پورے علاقہ پر اقبال کا اثر تھا۔ مگر جہاں تک براہ راست میرا تعلق ہے وہ میری نوجوانی کا زمانہ تھا۔ اور اس زمانے میں عام طور سے ہر شاعر رومانی شاعری کرتا ہے۔ اس لیے اس زمانے کے جو رومانی شاعر تھے، اختر شیرانی، حسرت موہانی، حفیظ جالندھری ان کا اثر مقابلتاً زیادہ تھا اور ظاہر ہے کہ انگریزی کے ساتھ بھی لگاؤ تھا اس زمانے میں انگریزی کے بھی مشہور شاعر کیٹس اور شیلے تھے، انھیں کا رواج تھا، ان کا بھی اثر تھا۔ پھر ہمارے کالج میں ہمارے سینئر راشد تھے اور راشد اس وقت شاید اختر شیرانی کے شاگرد تھے یا ان سے قریب تھے۔ ان کی دوستی کی وجہ سے ان کا بھی اثر تھا۔ گھر کے ماحول کے پیش نظر فارسی شاعری کا اثر بھی تھا۔ اسکول اور کالج میں عربی پڑھی اس لیے عربی شعرا سے بھی تھوڑی سی واقفیت تھی۔
نصرت:۔ اور پنجابی۔ آپ نے پنجابی شاعری بھی تو کی ہے۔
فیض:۔ یہ تو اتفاق کی بات ہے۔ کسی نے چیلنج کر دیا تھا کہ پنجابی میں شاعری کر کے دکھائیں۔ ہم نے کہا کہ اچھا دکھا دیتے ہیں پنجابی میں بھی لکھ کے۔
نصرت:۔ پنجابی کے حوالے سے آپ نے پنجابی زبان کو کیسا پایا؟
فیض:۔ پنجابی کی خاص بات یہ ہے کہ بہت سے مضامین ایسے ہیں جو کہ صرف پنجابی میں لکھے جا سکتے ہیں۔ آپ انھیں اردو میں نہیں لکھ سکتے۔
نصرت:۔ آپ کا اشارہ عوامی شاعری کی طرف ہے۔
فیض:۔ جی ہاں۔ عوامی شاعری اردو میں ہو ہی نہیں سکتی۔
نصرت:۔ آپ کے اس بیان پر کچھ نقادوں کا خیال ہے کہ آپ نے ایسا کہہ کر اردو کو صدمہ پہنچایا ہے۔
فیض:۔ میرا خیال ہے کہ اس میں صدمہ کی تو کوئی بات نہیں ہے۔ کوئی بُرا پہلو نہیں ہے اس میں۔ ہر زبان کا اپنا مزاج ہوتا ہے۔ اردو جو ہے وہ شہری زبان ہے، وہ گاؤں میں بولی ہی نہیں جاتی۔ کسی بھی علاقے کے دیہات میں اردو نہیں بولی جاتی۔ آپ دہلی سے چند میل باہر چلے جائیں، وہاں لوگ اردو نہیں بولتے۔ لکھنؤ سے تین چار میل باہر چلے

چلے جائیں وہاں بھی اردو نہیں بولی جاتی۔ وہاں کی زبان اگر ہے تو کہیں کھڑی بولی تو کہیں برج۔ آپ انھیں عوامی بولی کہہ سکتے ہیں۔ مگر اُردو نہیں

نصرت:۔ آپ کا مطلب ہے کہ وہ اردو کی ادبی زبان نہیں ہے؟

فیض:۔ جی ہاں۔ اس پس منظر میں میں کہتا ہوں کہ اُردو خالص شہری زبان ہے۔ وہ دیہات میں کہیں بھی نہیں بولی جاتی۔

نصرت:۔ آپ نے کسی جگہ لکھا ہے کہ اگر آپ کوشش کریں تو غالب جیسا شعر کہہ سکتے ہیں مگر بلّھے شاہ یا وارث شاہ جیسا نہیں۔

فیض بالکل نہیں کہہ سکتا۔ مگر اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ وہ بڑے شاعر ہیں۔ بڑا شاعر غالب بھی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ پنجابی محاوروں پر ہمیں اتنا عبور نہیں ہے، جتنا اردو محاورہ پر۔ اُردو روایتی شاعری پر جتنا عبور ہے، اتنا اس روایت پر نہیں جو پنجابی شاعری کی کلاسیکی روایت ہے۔ ہمارے ذہن اور دماغ کی ساخت اب کچھ ایسی ہو چکی ہے۔ جو صرف اردو شاعری کے لیے موزوں ہے۔

نصرت:۔ تو پھر آپ نے پنجابی شاعری کی طرف کیوں رجوع کیا۔

فیض:۔ جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا کہ بعض مضامین ایسے ہیں جو صرف پنجابی میں لکھے جا سکتے ہیں اگر آپ کسی کسان کے لیے شعر کہنا چاہیں تو وہ پنجابی میں کہا جا سکتا ہے، اُردو میں نہیں۔

نصرت:۔ آپ کا مطلب ہے پنجاب کے کسان کے لیے۔

فیض:۔ جی ہاں۔ پنجاب کے کسان کے لیے۔ لیکن یوپی کے کسان کے لیے بھی آپ اُردو میں نہیں لکھ سکتے۔ وہ کھڑی بولی میں لکھنا پڑے گا۔

نصرت:۔ آپ نے اپنی شاعری میں کس طرح کے تجربات کیے؟

فیض:۔ بھئی وہ تجربہ تو شعر خود اپنے ساتھ لاتا ہے۔

نصرت:۔ آپ کی بیشتر شاعری نظریاتی شاعری ہے کیا آپ کے خیال میں "نظریہ" سامنے رکھ کر اچھا شعر کہا جا سکتا ہے؟

فیض:۔ میرا ایک نظریہ ہے۔ مگر نظریہ کو سامنے رکھ کر انسان شاعری نہیں کرتا۔ وہ نظریہ شاعری کا جزو بن جاتا ہے بلکہ آدمی اپنی ذات کا جزو بن جاتا ہے۔ اسے سامنے رکھ کر لکھنے کا سوال نہیں اٹھتا۔ شاعری ایک مضمون سامنے رکھ کر نہیں کی جاتی بلکہ وہ مضمون جب اس کی واردات قلب اس کی ذات کا حصّہ بن جاتا ہے، تبھی وہ شعر کے روپ میں ڈھلتا ہے۔

نصرت:۔ اس سے یہ سمجھا جائے کہ کوئی ایسا شاعر نہیں ہے جو کسی ایک مخصوص نظریہ کو سامنے رکھ کر شعر کہتا ہے؟

فیض:۔ کیوں نہیں ہیں ایسے بھی شاعر ہیں جو کہ نظریہ کو شعر بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔

نصرت:۔ ایک عام خیال ہے کہ جو بھی ترقی پسند شعرا تھے وہ سب نظریاتی شاعری کرتے ہیں۔

فیض:۔ نظریاتی شاعری سارے ہی شاعر کرتے ہیں۔ ہر شاعر کا کوئی نہ کوئی نظریہ تو ہوتا ہی ہے۔ خالی الذہن تو کوئی نہیں ہوتا۔ نظریہ کا مطلب یہی تو ہوتا ہے کہ وہ دنیا کو کس زاویہ سے دیکھتا ہے اور کیسا پاتا ہے۔

نصرت:۔ ترقی پسند تحریک اور غیر ترقی پسند تحریک کے شعرا میں آپ کے نزدیک بنیادی فرق کیا ہے؟

فیض:۔ ترقی پسند تحریک کے شاعر اور دوسروں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ وہ اپنے معاشرہ کو، معاشرہ کی تاریخ کو اور معاشرہ کے مستقبل کو ایک خاص زاویہ سے دیکھتے ہیں۔ دوسرے یا تو سرے سے دیکھتے ہی نہیں اور اگر دیکھتے ہیں تو اس کو دوسرے زاویے سے دیکھتے ہیں۔ لیکن یہ نہیں ہے کہ ترقی پسند شعرا کو عاشقانہ شعر لکھنے کی ممانعت ہے۔ یا ان پر قید لگا دی گئی ہے کہ وہ فلاں مضمون پر نہیں لکھ سکتے۔ فرق صرف یہ ہے کہ ترقی پسند شاعر کوشش کرتا ہے، کہ آج کی دنیا کی جو بھی حقیقت ہے اس کو دیانت داری سے پیش کریں۔ اس میں ہر طرح کے تجربے کی آزادی ہے اس میں ذاتی عاشقی بھی شامل ہے، اس میں سیاسی مسلک بھی شامل ہے، سیاسی جدوجہد بھی شامل ہے، اس میں وصل، دھوپ، چاندنی زمین آسمان غرض کہ نفسی غرض سب کچھ شامل ہے۔ شاعر سب چیزوں کا احاطہ کرکے شعر کہتا ہے۔ یہ نہیں ہوتا کہ اس میں سے یہ نکال دو اور فلاں شامل کرلو۔ اس میں سے عاشقی نکال دو اور فلاں چیز شامل کرلو۔

نصرت:۔ آپ نے "مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ" جیسی نظمیں لکھ کر عاشقی کو شاعری سے نکال نہیں دیا کیا۔

فیض:۔ (ہلکی سی ہنسی) نہیں ہم نے بالکل نہیں نکالا۔ یہ کہنا بھی تو ایک طرح سے عشق کا اعتراف ہے۔ بات صرف اہمیت کی آجاتی ہے۔ کب کس وقت، کون سے مسائل اہم ہیں، اور کون سے غیر اہم مگر شامل تو سبھی ہوتے ہیں۔ ایک طرح سے اخبار کی مثال لے لیجیے۔ یوں تو دنیا بھر کی خبریں ہوتی ہیں، بیشتر اخباروں کے پاس ساری خبریں آ بھی جاتی ہیں۔ مگر سب خبریں تو نہیں چھپتیں۔ پہلا انتخاب تو یہ ہوتا ہے کہ کون سی خبریں چھپیں گی اور کون سی نہیں اس کے بعد پھر یہ تعین ہوتا ہے کہ کس خبر کے لیے کتنی بڑی سرخی ہو۔ ہم اس کو پہلے صفحہ پر چھاپیں گے یا پانچویں صفحہ پر، یہی شاعری میں بھی ہوتا ہے۔ بعض چیزیں جو آپ کو اہم نظر آتی ہیں، اور بعض چیزیں ایسی ہیں جن کو آپ زیادہ اہمیت نہیں دیتے لیکن جو بھی سچی چیز ہے، جو بھی سچا تجربہ ہے اس کو تو آپ بہر صورت بیان کریں گے۔ خواہ وہ عاشقی ہے، خواہ وہ چاندنی رات ہے، خواہ وہ خوب صورت مکان ہے خواہ وہ

ایک خوب صورت شکل ہے۔ اگر آپ کا تجربہ سچا ہے تو آپ اسے بیان کریں گے مگر ہاں اس کو اتنی اہمیت نہیں دیں گے کہ اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے دنیا میں۔ اس کی اہمیت اپنی جگہ پر ہے اس کی خوبصورتی اپنی جگہ ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ آپ یہ بھی دیکھیں گے کہ کون سی بڑی چیز ہے کس کی اہمیت زیادہ ہے اور یہی احساس شاعری میں ترتیب اور اہمیت بن کر ابھرتا ہے۔

صرت: جب کوئی مضمون آپ کے ذہن میں آتا ہے تو آپ کس چیز کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ تجربہ کو، لسانیات کو یا آہنگ کو؟

فیض: بنیادی طور پر ان میں کوئی فرق نہیں ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ جب کوئی شعر کہتا ہے تو مختلف اوقات میں مختلف طریقے سے شعر وارد ہوتا ہے۔

مرتب: آپ کے ذہن میں پہلے کیا آتا ہے پہلے مضمون یا امیج؟

فیض: میرے خیال میں پہلے ذہن میں ایک خلش پیدا ہوتی ہے اور تب یہ سوچتے ہیں کہ اس خلش کو الفاظ کا جامہ کیسے پہنایا جائے۔ کبھی ایک مضمون بھی ذہن میں آ جاتی ہے تو کبھی ایک امیج۔ اتفاقاً سے پہلے امیج آتی ہے جیسے ایک نظم کے بارے میں میں نے لکھا تھا زنداں کی شام۔

رت: جی ہاں۔ بہت خوب صورت نظم ہے۔

فیض: میں نے اس کا تجزیہ کیا تھا۔ زنداں میں سب سے پہلے شام کو جب ستارے نکلتے ہیں تو ان کے گچھے نظر آتے ہیں۔ سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ اس امیج کو لفظوں میں کیسے ڈھالا جائے۔ بہت سوچ کر خیال آیا کہ اس کو شام کے پیچ و خم سے تعبیر کیا جائے اور مصرع ہو گیا۔

زینہ زینہ اتر رہی ہے رات

اتنی بات ذہن میں آ گئی تو پھر بھی آ گئی کا وزن بھی آ گیا۔ پھر کوشش کی کہ اس کو آگے بڑھایا جائے تو پھر قافیہ بھی ذہن میں آ گیا۔ رات کا قافیہ ہے کچھ سوچا کہ اس کا پیٹرن کیا ہو۔ دو تین مصرعے ہو گئے تو پیٹرن بھی بن گیا۔

تا: کچھ الفاظ آپ کی شاعری میں بار بار آتے ہیں۔ مثلاً طوق و سلاسل، بہار، دار و رسن، زنداں، صبا، موسم اور بہت سے دوسرے الفاظ۔ کیا یہ الفاظ لاشعوری طور پر آپ کی شاعری کا نمایاں جزو بن جاتے ہیں یا پھر شعوری طور پر آپ انھیں استعمال کرتے ہیں؟

ن: بالکل شعوری طور پر۔

ا: میرا مطلب تھا کہ جس طرح کچھ حرکات و سکنات لاشعوری طور پر ہماری شخصیت کا حصہ بن جاتے ہیں۔ کیا اسی طرح کچھ الفاظ بھی نفسیاتی طور پر ہمارے اظہار کا

پیکر بن جاتے ہیں۔

فیض:۔ شاعری میں عادتاً آدمی کچھ بھی نہیں کرتا۔ شاعری میں آپ سب کچھ شعوری طور پر کرتے ہیں۔ بار بار اگر کوئی لفظ آپ کی شاعری میں آتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ تجربہ آپ کو بار بار ہوتا ہے۔ دار و رسن۔ ظاہر ہے کہ جب سے ہمارا ملک بنا ہے، دار و رسن کے علاوہ کچھ پیدا ہی نہیں ہوا ہے یہاں۔

نصرت:۔ آپ ان کے علاوہ بھی تو کچھ متبادل الفاظ استعمال کر سکتے تھے؟

فیض:۔ ٹھیک ہے۔ متبادل الفاظ استعمال کیے جا سکتے تھے مگر ان کے معنی تو یہی ہوتے۔ قفس بھی استعمال ہوتا ہے، زندان بھی استعمال ہوتا ہے، مقتل بھی استعمال ہوتا ہے مگر تجربہ تو ایک ہی ہے نا۔ میرا خیال ہے زندان اور قفس بھی تقریباً اتنی ہی بار آیا ہوگا جتنی بار دار و رسن۔ یہ تو سننے کی بات ہے، یہ تو ایک کیفیت ہے، یعنی دار و رسن کی، زنداں کی، قفس کی، مقتل اور دشت و صحرا کی۔ اس کے مقابلے میں بہار، چمن، گلستاں وغیرہ اس تصویر کا دوسرا رخ ہے۔ ایک طرف یہ ہے اور دوسری طرف وہ۔ ظاہر ہے دونوں تجربات ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس لیے یہ الفاظ بار بار آتے ہیں۔

نصرت:۔ آپ کی شاعری کا مخصوص آہنگ ہے۔ یہ تکرار ایک طرح سے آپ کی پہچان بھی ہے۔ بلکہ کبھی تو اس کو ایک خوبی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ مگر جب یہی تکرار ہمیں مجاز میں نظر آتی ہے تو وہ عجیب بن جاتی ہے۔ ایسا کیوں؟

فیض:۔ مجاز کی شاعری تو بہت مختصر ہے۔ اس کو وقت ہی نہیں ملا۔ میں نہیں سمجھتا کہ الفاظ کی تکرار سے کوئی خامی نظر آتی ہے۔ مجاز میں بات یہ ہے کہ اس میں پھیلاؤ نہیں ہے کیونکہ ان کی شاعری کی عمر بہت کم رہی۔ انھوں نے جب شاعری شروع کی ان کا پہلا مجموعہ 'آہنگ' شائع ہوا۔ جو چار پانچ سال پر محیط ہے۔ اس کے بعد انھیں وقت نہیں ملا۔ کچھ ان کے ذاتی حالات اس قسم کے ہو گئے کہ وہ زیادہ نہیں لکھ پائے، اور نتیجے کے طور پر ان کی شاعری اپنی پختگی کو پہنچنے سے پہلے ہی ختم ہو گئی۔ لیکن جتنی بھی ہے ان کی شاعری وہ بہت خوب ہے۔

نصرت:۔ سردار جعفری کے بارے میں ایک عام خیال یہ ہے کہ وہ صرف ایک انقلابی شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں حالتوں کے خلاف ردِ عمل ہے۔ کیا آپ بھی یہی سمجھتے ہیں کہ وہ نرے انقلابی شاعر ہیں یا ان کی شاعری میں اس کے علاوہ بھی کوئی جہت ہے؟

فیض:۔ نہیں ایسا نہیں ہے۔ شروع شروع میں تو انھوں نے صرف انقلابی شاعری کی مگر بعد میں ان کی شاعری میں بہت تبدیلی آئی ہے۔

نصرت:۔ ان دنوں آج کی شاعری پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ آپ کے رنگ میں شعر کہہ رہے ہیں۔

فیض:۔ ہمارا رنگ تو اب ایک عام رنگ بن گیا ہے۔ محض ہمارا نہیں رہا۔ دوسرے کوئی بھی رنگ کسی کی ذاتی میراث نہیں ہوتا۔ بلکہ ہوتا یوں ہے کہ وقت کے ساتھ ایک محاورہ، ایک خاص قسم کی نہج، ایک خاص قسم کا استعارہ مقبول ہو جاتا ہے جس سے اس عہد کا مزاج بنتا ہے۔ کسی نے اس کو پہلے اختیار کر لیا اور بعد میں وہی رنگ عام ہو گیا۔

نصرت:۔ مگر اب تو بہت سے لوگ آپ کے رنگ میں شاعری کر رہے ہیں۔ آپ کے انداز کو اپنا رہے ہیں۔

فیض:۔ میں نے عرض کیا نا جب کسی عہد کو محاورہ یا استعارہ مل جاتا ہے تو شاعر کے محسوسات، اس کی ذہنی واردات کسی محاورہ یا آہنگ کو اپنی ضرورت کے مطابق پاتے ہیں تو اس کو زیادہ استعمال کرنے لگتے ہیں اور پھر ایک خاص انداز کی شاعری ہونے لگتی ہے۔

نصرت:۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں فن کو شخصیت کے اظہار کا نام نہیں بلکہ شخصیت سے گریز کا نام دیا ہے۔ کیا آپ اس خیال سے متفق ہیں؟

فیض:۔ نہیں شخصیت کا فن سے فرار یا گریز کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ غالباً ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے ذہن میں جو بات تھی وہ یہ تھی۔ اگر انسان صرف اپنے داخلی تجربات پر انحصار کرے تو وہ بات اتنی پرسنل، اتنی ذاتی ہو جائے گی کہ کسی دوسرے کو اس میں دلچسپی نہیں ہوگی۔ دوسرے لوگ کسی تجربے میں دلچسپی اسی وقت لے سکتے ہیں، جب وہ خود اس میں شریک ہو سکیں۔ اس اعتبار سے آپ اپنی ذات کو الگ رکھ کر کوشش کریں گے کہ آپ کی ذات کا وہ حصہ جس میں دوسرے بھی شریک ہو سکیں اس کا اظہار کریں۔ اور دوسرا حصہ جو صرف آپ کی ذاتی بات ہے جس سے دوسروں کا کوئی علاقہ نہیں اس کو الگ رکھیں۔

نصرت:۔ مگر آپ مجھ سے اتفاق کریں گے کہ آج کے جدید شعرا تو صرف ذاتی شاعری کر رہے ہیں ان کی شاعری کا محور ان کے بڑے ذاتی قسم کے داخلی تجربات ہیں۔

فیض:۔ دیکھیے نا انسان کی ذات اپنے ماحول، اپنے معاشرہ سے الگ تو کوئی چیز نہیں ہے۔ ہمارا جو معاشرہ ہے جو اس کے مسائل ہیں ان سے کوئی بھی شخص اپنی ذات کو بالکل الگ تو نہیں کر سکتا۔ حالاں کہ ایسا ناممکن ہے۔ اگر کوشش کر کے بالفرض آپ اپنی ذات کو دنیا اور معاشرہ سے الگ کر بھی لیں تو پھر آپ کا وجود باقی دنیا والوں کے لیے مہمل ہو جائے گا۔ اگر آپ کے پاؤں میں کانٹا چبھ جائے اور آپ اس کا ذکر کریں تو دوسرے

کسی حد تک اسے محسوس کر سکتا ہے کہ کانٹا چبھنے سے کتنی تکلیف ہوتی ہے۔ لیکن اگر آپ ساری تفصیل بیان کرنے بیٹھ جائیں کہ کانٹا کس طرح چبھا، کس زمین سے چبھا، کس وقت چبھا تو اس سے دوسروں کا کیا واسطہ۔ شاعری اس حد تک تو انفرادی ہے کہ آپ اپنے پیر کے کانٹے کا ذکر کر رہے ہیں، لیکن اس تجربے میں اور لوگوں کا تجربہ بھی شامل ہونا چاہیے کہ وہ اس میں داخل ہو سکیں تو اس میں کوئی Contradiction نہیں ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ ہر آدمی کی ذات کے تین سرکل ہوتے ہیں۔ اس کی اپنی ذات، ایک اس کا معاشرہ اور ایک ساری دنیا جو اس کی ہم عصر ہے۔ جتنا اس کی نظر کا دائرہ وسیع ہوگا جتنی دور تک وہ دیکھ سکے، اتنی بڑی اس کی شاعری ہوگی۔ جتنا چھوٹا دائرہ ہوگا اتنی چھوٹی اس کی شاعری ہوگی۔ یہ تسلیم کہ سب کچھ اس کی نظر دیکھتی ہے۔ آدمی دیکھتا تو اپنی نظر سے ہی ہے۔ مگر اہم یہ ہے کہ اس کی نظر جاتی کہاں تک ہے اگر کسی کو کچھ نظر ہی نہیں آتا تو پھر نظر سے کیا ہوگا۔

نصرت:۔ کچھ لوگ اپنی ذات کے حوالے سے مذہب کو دیکھتے ہیں۔

فیض:۔ بڑی خوشی سے دیکھیں مگر جب ان کو نظر کچھ آئے گا جبھی تو دیکھیں گے۔ ہم دیکھنے والی نظر ہے۔ وہ کیا دیکھتا ہے بعد کی بات ہے۔

نصرت:۔ نئی شاعری کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟

فیض:۔ وہ سب ایک طرح کے تو ہیں نہیں طرح طرح کے شاعر ہیں ان میں سے کچھ اچھے شاعر ہیں اور کچھ برے شاعر ہیں۔ سب کو ایک لاٹھی سے تو نہیں ہانکا جا سکتا۔

نصرت:۔ میرا اشارہ ہندوستان کے جدید شعرا کی طرف تھا۔ بانی، کمار پاشی، بلراج کومل ہیں، شمس الرحمن فاروقی، محمد علوی اور شہریار ہیں۔

فیض:۔ ذہنی کرا بھائی میں کسی شاعر سے لڑائی کے لیے تیار نہیں ہوں آج کے جتنے بھی شاعر ہیں، ان سب کو ایک خانہ میں تو رکھا نہیں جا سکتا۔ نئی نسل میں جو بھی شاعری شروع کرتے ہیں ان کے بارے میں یہ یقین سے تو نہیں کہا جا سکتا کہ یہ آگے جائے گا اور اور دوسرا راستے میں رہ جائے گا۔ صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں چکنے پات ہیں، اس میں امکان نظر آتا ہے، بعض میں امکان نظر نہیں آتا۔ لیکن کسی کے بارے میں یہ یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ بڑا شاعر بنے گا یہ شاعر نہیں ہے گا۔ اس لیے نوجوان شاعروں کے بارے میں رائے قائم کرنے میں بڑی احتیاط سے کام لینا چاہیے۔

نصرت:۔ آزاد شاعری میں ایک اہم اور معتبر نام ن۔ م راشد کا ہے، انھوں نے بہت خوبصورت نظمیں لکھی ہیں۔ ان کی شاعری کو آپ اردو کی ادبی روایت میں اضافہ سے تعبیر کرتے ہیں یا محض ایک تجربہ کا نام دیتے ہیں۔

فیض:۔ راشد کی شاعری کے مختلف پہلو ہیں اور اس کے مختلف دور ہیں۔ ان کی شاعری

یقیناً ایک اضافہ ہے۔ ان کی بہت سی شاعری تندرست شاعری ہے محض تجربہ نہیں ہے۔ اس لیے اب وہ ہماری روایت میں شامل ہیں۔

سرست:۔ اگر ایسا ہے تو ان کی شاعری آپ کی شاعری کے مقابلے میں کم درجے کی کیوں تصور کی جاتی ہے۔ اور اس کے علاوہ آپ کی تقلید زیادہ کیوں ہوتی ہے اور ان کی تقلید غالباً کم کیوں؟

بن:۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ راشد یہاں آئے نہیں۔ زیادہ تر باہر رہے۔

سرت:۔ مگر ان کے شعری مجموعے تو آئے۔

بن:۔ ہاں۔ لیکن زیادہ عرصہ انھوں نے پردیس میں گزارا اس لیے ان کا رابطہ نہیں رہا یہاں کے لوگوں کے مذاق کے ساتھ۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی جو بعد کی شاعری ہے، وہ عام پڑھنے والوں کے لیے اتنی مشکل ہے اتنی مبہم ہے کہ وہ اس سے لطف اندوز نہیں ہو پاتے۔ اس کو سمجھنے کے لیے اس سے لطف اٹھانے کے لیے بہت سا مطالعہ کرنا چاہیے، بہت سی کتابیں پڑھنی چاہییں۔ تھوڑی فارسی بھی آنی چاہیے۔ تھوڑی سی انگریزی بھی آنی چاہیے۔ اور اس طرح انھوں نے اپنے پڑھنے والوں سے فاصلہ بڑھا لیا۔ لوگ ان تک نہیں پہنچ پائے اور نہ وہ ان تک۔

رت:۔ ن۔م۔ راشد کی شاعری کے بارے میں کچھ اور بتائیں۔

ل:۔ (کچھ سوچ کر) راشد بہت اچھے شاعر تھے، بہت بڑے شاعر تھے اس میں کوئی شک نہیں کہ انھوں نے بہت سے نئے تجربے کیے، مگر اس زبان میں کیے جس سے بیشتر لوگ مانوس نہیں تھے۔ تجربہ کی حد تک تو لوگوں نے انھیں مان لیا۔ لیکن زبان اور خیالات کے حوالے سے وہ لوگوں تک ٹھیک سے نہیں پہنچ سکے۔ اس کی بنیادی وجہ یہی تھی کہ وہ عرصہ تک ملک سے باہر رہے۔

ت:۔ اب میراجی کے بارے میں۔ انھوں نے جو اردو میں گیت لکھے ہیں کیا وہ اردو گیت کی روایت میں ایک توسیع ہیں یا محض ایک تجربہ۔

ل:۔ تجربہ کوئی بڑی چیز نہیں ہے، مگر گیت ہمارے یہاں کوئی نیا تجربہ تو نہیں تھے۔ یہ تو پہلے سے لکھے جا رہے تھے امیر خسرو سے لے کر آج تک۔ ہاں بیچ میں ایک ایسا دور آیا تھا جب لوگ گیت نہیں لکھتے تھے۔ گیت نظیر اکبر آبادی سے زیادہ کس نے لکھے ہیں۔

ت:۔ عظمت اللہ خاں بھی ہیں۔

ل:۔ جی ہاں عظمت اللہ خاں نے بھی گیت لکھے ہیں، حفیظ جالندھری نے لکھے ہیں۔ گیت کا رواج میراجی کی دین تو نہیں ہے۔ وہ تو حفیظ کے بعد آئے ہیں اس لیے گیت میراجی کی ایجاد نہیں ہیں اگر آج کے عہد میں کسی کو موجد مانیں تو وہ حفیظ جالندھری ہیں۔

ت:۔ آزاد غزل کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟

:۔ آزاد غزل کوئی چیز نہیں ہے۔

نصرت:۔ آپ نے کوئی تجربہ کیا ہے اس ضمن میں؟

فیض:۔ جب یہ کوئی چیز ہی نہیں ہے تو پھر تجربہ کہاں سے کرتا۔ آزاد غزل ایک مہمل چیز ہے جس کا کوئی مطلب نہیں ہے۔ غزل ایک فارم کا نام ہے، اس میں آزادی کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ اگر آپ اس میں آزادی برتیں گے تو یہ کوئی اور چیز ہو جائے گی غزل کہاں رہے گی۔

نصرت:۔ آپ کا مطلب ہے کہ غزل میں کوئی تجربہ نہیں ہو سکتا۔

فیض:۔ کیوں نہیں ہو سکتا۔ غزل میں تو بے شمار تجربے ہوئے ہیں اور ہو سکتے ہیں۔ مگر غزل کے اندر رہ کر غالب نے تجربے کیے۔ استعارہ کے تشبیہوں کے نئے خیالات کے۔ سب سے بڑے تجربات اقبال نے کیے کہ غزل کی فارم میں رہ کر اس میں فلسفہ، حکمت اور باقی چیزیں لائے۔ غزل کی فارم سے الگ ہو کر غزل میں کوئی تجربہ نہیں ہو سکتا وہ تو کوئی اور چیز ہو جائے گی۔

نصرت:۔ ترقی پسند شعرا کے فوراً بعد کچھ شاعروں نے میر کے رنگ کو اپنایا مثلاً: ناصر کاظمی، مجید امجد مختار صدیقی وغیرہ۔ کیا ان کی شاعری کا روایت میں کوئی مقام ہے۔

فیض:۔ روایت میں ان کا مقام نہیں ہے۔ ان کا مقام جدید شاعری میں ہے آج کے شاعر کا روایت میں کیا مقام ہے یہ آج کہنا مشکل ہے۔

نصرت:۔ حالی اور آزاد کی روایت کے بارے میں کیا خیال ہے؟

فیض:۔ اگر ان کی کوئی روایت تھی تو وہ انھیں کے ساتھ ختم ہو گئی۔ اس کو آج کوئی روایت نہیں مانتا وہ تو کوئی چیز نہیں تھی۔

نصرت:۔ ایک نیا اسٹائل تو ملا، نئے تجربے تو ہوئے۔

فیض:۔ ان کی اہمیت ہے۔ مگر وہ اہمیت ان اصولوں کی ہے جو انھوں نے اپنی شاعری اور تنقید میں بیان کیے۔ شاعری محض الفاظ کی خانہ پری نہیں ہے اس میں حقیقت کا اظہار ہونا چاہیے۔ ان کی شاعری جو انگریزی نمونوں پر تھی وہ زیادہ اہم نہیں ہے۔ مگر جو انھوں نے اصول بیان کیے، انھوں نے جو شاعری کا مذاق بنایا، وہ بعد میں یقیناً نئی روایت کی بنیاد بنا۔

نصرت:۔ عام طور سے یہ خیال ہے کہ آپ کی وہ شاعری جو آپ نے در زنداں کے پیچھے کی ہے وہ بہت خوبصورت ہے اگر آپ کو یہ تسلیم ہے تو اس کی کوئی بنیادی وجہ؟

فیض:۔ زنداں میں ظاہر ہے فرصت زیادہ ہوتی ہے۔ آدمی تراش خراش زیادہ کر سکتا ہے۔ عام دنوں میں دوسری مصروفیات کے باعث آدمی کو اتنی فرصت نہیں ملتی کہ وہ شعر پر اتنی توجہ دے سکے۔ دوسری بات یہ ہے جیل میں ایک خاص قسم کا بوجھ ہوتا ہے ذہن پر ان دنوں ساری شعر پر مرکوز ہوتی ہے اور اس وقت جو آدمی شعر کہتا ہے تو یہ لگتا ہے، جیسے نیا عشق کر لیا ہے کسی سے۔

نصرت:۔ ایک بات اور۔ آپ نے اپنی بیشتر نظموں میں غزل کے آہنگ۔ غزل کے لب و لہجہ کو اپنایا ہے حالانکہ نظم کا اپنا لب و لہجہ ہے۔ اپنا آہنگ ہے اس کی کوئی خاص وجہ؟

فیض:۔ اس لیے کہ بھائی کہ ہم کو آتا یہی ہے۔ ہماری زبان کا مزاج بھی یہی ہے۔ شاعر کی لغت بدلنے کے لیے بہت بڑا شاعر چاہیے۔ نظیر اکبرآبادی نے کوشش کی تھی۔ اس کے بعد کسی نے آج تک کوشش نہیں کی۔

نصرت:۔ نظیر اکبرآبادی کی شاعری کے بارے میں کیا خیال ہے آپ کا؟

فیض:۔ بہت بڑی شاعری ہے۔ وہ اتنا بڑا شاعر تھا کہ اس نے شاعری کی زبان بدلنے کی کوشش کی۔ اس کے بعد کسی نے ایسی کوشش نہیں کی۔ بعد میں کئی بڑے شاعر ہوئے۔ مثلاً غالب، اقبال انھوں نے تکنیک بدلی، مضامین بدلے، خیالات بدلے مگر لغت نہیں بدلی۔ ہم نے بھی وہی لغت استعمال کی اس لیے کچھ اور ہمارے ذہن میں آیا ہی نہیں۔

نصرت:۔ مگر آپ کے عہد میں تو بہت سے نئے تجربے ہوئے اور خاص طور سے آپ کو تو انگریزی ادب پر بھی عبور ہے تو پھر آپ نے روایتی انداز کیوں اپنایا؟

فیض:۔ (ہنسی) بس یوں سمجھ لو کہ ہم کو یہی اچھا لگا۔

نصرت:۔ اگر آپ اجازت دیں تو ایک فرمائش کی جسارت کروں۔ اپنے تازہ کلام میں سے کچھ سنائیں آپ کے جو پرانے مجموعے ہیں نقش فریادی، دست صبا، زنداں نامہ، دست تہِ سنگ ان کے بارے میں تو بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ مگر آپ کی جو تازہ کتابیں آئی ہیں سر وادیٔ سینا، شام شہر یاراں یا میرے دل میرے مسافر ان کے بارے میں بہت کم لکھا گیا ہے ان میں سے کچھ سنائیں یا ان کے بعد کی کوئی نظم سنائیں۔

فیض:۔ ٹھیک ہے۔ ایک چھوٹی سی نظم سن لیں۔

نصرت:۔ ارشاد۔

فیض:۔

آج پھر دردِ غم کے دھاگے میں
یوں پرو کر ترے خیال کے پھول
ترکِ الفت کے دشت سے چن کے
آشنائی کے ماہ وصال کے پھول
تیری دہلیز پر سجا آئے
پھر تیری یاد کو چڑھا آئے
باندھ کے آرزو کے پلے میں
ہجر کی رات اور وصال کے پھول

نصرت:۔ بہت خوب۔ بہت پیاری نظم ہے جی اس سے پہلے میں آپ سے اجازت لوں کچھ ہندوستانی شعرا کے بارے میں کہیں۔ آپ نے تو ان کو پڑھا ہی ہوگا۔

فیض:۔ ہم تک کچھ زیادہ پہنچا نہیں۔
نصرت:۔ دو سال پہلے تو آپ ہندستان تشریف لے گئے تھے تب تو کچھ پڑھنے اور سننے کا موقع ملا ہوگا ؟
فیض:۔ عام طور سے مشاعروں میں سننے کا موقع ملتا ہے۔ مشاعرے میں جب آدمی شاعر کو سنے تو وہ اس وقت کا فیشن ہوتا ہے۔ جب تک اس کو پڑھتے نہیں تو ٹھیک سے رائے قائم نہیں کی جا سکتی۔
نصرت:۔ آپ کچھ شعری نمونے تو ساتھ لائے ہوں گے؟ نئے لوگوں میں جیسے کمار پاشی ہیں اور
فیض:۔ ہاں کمار پاشی اچھے ہیں، شہریار اچھے ہیں، پرانے لوگوں میں اخترالایمان ہیں خلیل الرحمٰن اعظمی ہیں، وحید اختر ہیں سب اچھے ہیں۔
نصرت:۔ اخترالایمان کی شاعری کے بارے میں کچھ فرمائیں۔
فیض:۔ اخترالایمان بہت اچھا ہے۔ مشکل یہ ہے کہ جب کوئی نئی کتاب آتی ہے۔ تو وہ یہاں ملتی نہیں۔ ان کے علاوہ علی سردار جعفری بھی اچھے ہیں، کیفی اعظمی بھی ہیں پتہ تو یہ ہے کہ یہاں کے شعرا وہاں کے شعرا میں کوئی ایسا فرق نہیں ہے۔
نصرت:۔ میرے خیال میں تو فرق ہے۔ میں نے یہاں کی شاعری کو عوام کے زیادہ نزدیک پایا۔
فیض:۔ (ہلکی سی ہنسی) ہاں تھوڑا سا فرق ہے مگر زیادہ نہیں ہے۔
نصرت:۔ مگر یہ فرق کیوں ہے ؟
فیض:۔ اس لیے کہ ہم سب لوگ دیہات کے قریب ہیں۔ ہم تو دیہاتی لوگ ہیں۔ یہاں زیادہ بڑے شہر نہیں ہیں۔ بس تین چار ہیں۔ ہندستان میں تو بڑے شہر بہت زیادہ ہیں بمبئی ہے، دلی ہے، کلکتہ ہے۔ اس لیے وہاں کے شاعر زیادہ شہری ہیں۔
نصرت:۔ فراق کے بارے میں کچھ بتائیں۔ انھوں نے اردو شاعری کو کیا دیا ہے ؟
فیض:۔ اتنے بڑے شاعر کے بارے میں کیا بات کریں۔
نصرت:۔ اردو شاعری کی روایت میں فراق کا بھی تو ایک مقام ہے۔ اس پس منظر میں کچھ فرمائیں۔
فیض:۔ اردو شاعری کی روایت کے دو بڑے ستون میر اور سودا ہیں۔ میر کی جو روایت تھی اس کے بڑے نمایندہ شاعر فراق تھے۔ اور سودا کی جو روایت تھی اس کے بڑے شاعر جوش تھے۔ یہ دونوں روایتیں اردو ادب میں ساتھ ساتھ چلی آئی ہیں۔
نصرت:۔ میرے پاس وہ لفظ نہیں ہیں جن سے میں آپ کا شکریہ ادا کرسکوں آپ نے میرے بکھرے بکھرے سوالوں کا جواب اس قدر سکون سے دیا اور اتنا بہت سا وقت دیا۔

بشکریہ کتاب نما دہلی

حیدر قریشی

موجودہ علامتی ادب

علامتی اظہار کی ابتدا اس زمانے میں ہوئی جب انسان لفظوں سے نا آشنا تھا۔ وہ اپنے ارد گرد کے مناظر اور اشیا کو دیکھتا تھا اور سوچتا تھا پھر سوچ کے ایسے ہی کسی لمحے میں اس کے منہ سے لفظ "پھول" نکلا ہوگا اور مظاہر فطرت کے ایک حسین پیکر کی کئی جہات سے نمائندگی کر گیا ہوگا، گویا لفظ بذات خود علامت تھے لیکن کثرتِ استعمال سے علامت کی سطح سے ہٹ گئے اور ایک مخصوص معنی سے وابستہ ہو کر لغت کا قیمتی سرمایہ بن گئے۔

ادب میں علامتی پیرایۂ اظہار قدیم سے ہے۔ اسطوری قصوں سے لے کر داستانِ امیر حمزہ تک سارے قصے اور کہانیاں علامتی پیرائے میں ایک طرف خیر و شر کی آویزش کو اجاگر کرتی ہیں تو دوسری طرف.. عزم و عمل اور زندگی کا درس دیتی ہیں اس لئے علامتی پیرایۂ اظہار کو مسترد کرنا خود انسانی اور ادبی تاریخ کی نفی کے مترادف ہے۔

اردو کا قدیم لٹریچر علامتوں سے مالا مال ہے۔ نثر کی قدیم ترین کتاب "سب رس" کی ساری کہانی علامتی کرداروں پر مبنی ہے۔ اس دور میں یہ ایک علامتی قصہ ہی تھا۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اردو شاعری کی طرح اردو نثر کی ابتدا ہی علامتی حسن کے ساتھ ہوئی۔ تاہم یہاں ایک وضاحت ضروری ہے کہ ملا وجہی نے "سب رس" میں علامتوں کا بالائی

روپ دکھایا ہے۔ اس کے کرداروں عشق، حسن وغیرہ کے ناموں سے ہی کرداروں کے مزاج کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ آج کے عہد میں علامت کے اس بالائی روپ کو "نشان" کا نام دیا گیا ہے اور علامت کا داخلی روپ اصل علامت قرار پایا ہے جو تہہ در تہہ معنویت سے لبریز ہے۔

موجودہ علامتی ادب پر بات کرنے سے پہلے ادب کے بارے میں علامہ نیاز فتح پوری کی یہ رائے دیکھتے ہیں:

"ادب روح کی ایک زبردست آواز ہے جو پیشِ نظر زندگی کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے اس لئے ادب کا کام صرف یہی نہیں کہ وہ جدید اشیا کے بابت ہمارے احساس میں تحریک پیدا کرے بلکہ ہماری موجودہ معلومات و اطلاعات کو ترقی دینا بھی اس کا کام ہے یعنی جن اشیا سے ہم آشنا نہیں ہیں ادب ان سے بھی ہم کو آشنا کرتا ہے۔ اور جن سے ہم فی الحال آگاہ ہیں ان سے ہمارے احساس کو اور زیادہ متعلق کر دیتا ہے۔"

("ادبیات اور اصول")

اور اب موجودہ علامت نگاری کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید کی اہم رائے

"علامت نگاری کی تحریک نو رومانیت کا بدیہی نتیجہ نہیں بلکہ اس کی ایک اور توضیح ہے اور اس نے اظہار کا ایک ایسا وسیلہ تلاش کیا جو حقیقی زندگی کے برعکس نامعلوم سے تخلیقی رابطہ قائم کرتا اور لاشعور کی اتھاہ گہرائیوں سے ایسے اشارے تلاش کر لاتا جن میں صدیوں پرانے اساطیری، تہذیبی اور معاشرتی مفاہیم کی بازگشت علامتی انداز میں سنی جا سکتی تھی۔"

(علامت نگاری اور مغربی ادب)

"جن اشیا سے ہم آشنا نہیں" وہ بھی نامعلوم کے زمرے میں آتی ہیں اور حقیقت کی پرچھائیوں تک رسائی کی صورت نامعلوم کی دریافت کی کاوشیں آج کی علامت نگاری کی بنیادی سچائی ہیں، یہ دور جو . . .

حیرت انگیز سائنسی ایجادات اور انکشافات کا دَور ہے اس نے آج کے انسان کو تیقن کی جنت سے نکال کر تشکیک کے عذاب میں مبتلا کر دیا ہے اور اس عذاب کی اذیت ہی انسان کے لئے لذت ہے کہ وہ اذیت اور لذت کا فرق بھی گم کر بیٹھا ہے۔ آج کے سائنسی دور سے میری مخاصمت جسے میں آج کے انسان کی روح کی مخاصمت سمجھتا ہوں اپنی جگہ ایک الگ مسئلہ ہے، مجھے یہاں علامت نگاری کی موجودہ صورتحال پر بات کرنی ہے . . . . فوٹو گرافی کی ایجاد نے فن مصوری کی دنیا میں ایک زلزلہ بپا کر دیا تھا۔ کسی فرد یا شے کی عین وہی تصویر جو کیمرہ پیش کرتا ہے۔ مصوروں کے بس کی بات نہیں تھی، تب ہمارے . . مصوروں نے تجریدیت میں پناہ لی، مصوری سے تجریدیت ادب میں آئی اور یوں انور سجاد اور بلراج مینرا تجریدیت کی پناہ میں بڑے افسانہ نگار قرار پائے۔ اسی دوران فوٹو گرافی نے ایک اور انکشاف کے ذریعے ادب کی تجریدیت سے نجات کی بھی ایک احسن صورت نکالی، یہ ایک کامیاب تجربے کا انکشاف ہے جس میں ایک کٹے ہوئے پتے کی تصویریں اسکے کٹے ہوئے حصے کی پرچھائیں موجود ملتی ہے اس تجربے کو . . . . . . KIRLIAN PROCESS کا نام دیا گیا ہے (مزید تفصیل کے لئے دیکھیں پاکستان میں اردو افسانہ (از وزیر آغا) اس انکشاف نے ادب میں اشیا کو مجرد صورت میں دیکھنے کی بجائے عقبی دیاروں میں جھانکنے اور وہاں سے تہہ در تہہ . . . معنویت تک رسائی پانے کے امکانات کو اجاگر کیا ہے یوں علامت نگاری میں مزید بامعنی وسعت پیدا کی ہے۔

غالب آج کے جدید عہد کا بھی نمائندہ شاعر ہے (اور شاید آنے والے کل کا بھی)

آج کی حیرت فزا دنیا میں جو نت نئے انکشاف ہر سطح پر تبدیلیوں کا باعث بن رہے ہیں ان کا لاشعوری ادراک غالب کے علاوہ ہمارے دیگر پرانے شعرا کے یہاں بھی ملتا ہے۔ میر انیس کے سلام کے صرف دو شعر سے

سدا ہے فکر ترقی بلند بینوں کو ؞ ہم آسمان سے لائے ہیں ان زمینوں کو
یہ بے سبب نہیں سونے گھر کٹے سناٹے ؞ مکان یاد کیا کرتے ہیں مکینوں کو

مکان کا مکینوں کو یاد کرنا غائب حصے کی پرچھائیں کا منظر سامنے لاتا ہے۔ یوں آج کا فوٹو گرافر کا یہ تجربہ (KIRLIAN PROCESS) ایک طرف ہمیں اپنے ادب کے ماضی سے جوڑتا ہے تو دوسری طرف ایک نئے جہان معنی کی طرف لے جاتا ہے۔ اب علامتی اظہار محض علامتوں کے بالائی یا داخلی روپ میں ہی نہیں بلکہ تہہ دار معنویت کے حامل ایک نئے اسلوب میں ابھرا ہے۔ اس میں تجریدیت کی لہریں بھی آجاتی ہیں اور جدیدیت کی دیگر تمام لہریں بھی (استعاراتی، تمثیلی وغیرہ) اس طرح موجودہ علامت نگاری اپنی تمام وسعتوں کے ساتھ "جدیدیت" کی مکمل ترجمانی کرتی ہے۔

موجودہ ادب کی مختلف اصناف میں علامت نگاری کے خدوخال دیکھنے سے پہلے محمد علی صدیقی کا یہ اہم اقتباس دیکھ لیں تاکہ آگے چل کر پس منظر میں دھندلاہٹ کا احساس نہ ہو۔

"ہم آج بھی کسی نہ کسی تھالوجی کے لاشعوری طور پر اسیر ہیں اور ہر چند کہ ہماری ساری کوششیں لاشعور کو دبانے اور شعور کو ابھارنے کی طرف ہیں لیکن ہمارے جمالیاتی پیمانوں اور باطنی حس کے خزانے میں ابھی بہت سا حصہ نامعلوم، غیر محسوس لیکن بہرحالت موجود، ماضی کی موجوں پر مشتمل ہے، جو ہمیں دوسرے لوگوں سے مختلف ٹھہراتی رہتی ہیں۔" (ادب اور ثقافت)

مجھے اس میں صرف یہ اضافہ کرنا ہے کہ ہمارے جمالیاتی پیمانوں اور باطنی حس کے خزانوں میں جو نامعلوم اور غیر محسوس اثاثہ موجود ہے وہ ماضی کے

کے ساتھ مستقبل سے بھی متعلق ہے اور اسی بنا پر فنکار کا وجدان آنے والے کل کی باتیں بھی بیان کر جاتا ہے، گزرے ہوئے کل کے ادب میں جنوں اور پریوں کی پروازیں اور اڑن کھٹولوں اور جادوئی قالینوں کے تصور آج کے ہوائی جہازوں اور راکٹوں کی پیش خبریاں ہی تو تھیں۔

موجودہ عہد کے علامتی اظہار نے ہمارے ادب کی مختلف اصناف کو صحت مندرخ عطا کئے ہیں۔ میں اختصار کے ساتھ اب الگ الگ اصناف پر تھوڑی سی بات کرونگا۔

جدید غزل پر غالب اور انیس کے ہی نہیں اردو غزل کی تابندہ روایت کے پورے اثرات موجود ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی جدید غزل آج کے اپنے عہد سے بھی پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ اساتذہ کے بعد ناصر کاظمی اور شکیب جلالی کے ہاں جدید علامت نگاری کی ابتدا ہوتی ہے۔

چیختی ہیں ڈراونی راتیں ٭ چاند نکلا ہے آسماں سے دور

طناب خیمۂ گل تھام ناصر ٭ کوئی آندھی افق سے آرہی ہے

گیت بنتی ہے ترے شہر کی بھرپور ہوا ٭ اجنبی میں ہی نہیں تو بھی عجب ہے کوئی

(ناصر کاظمی)

وہاں کی روشنیوں نے بھی ظلم ڈھائے بہت ٭ میں اس گلی میں اکیلا تھا اور سائے بہت

آکے پتھر تو مرے صحن میں دو چار گرے ٭ جتنے اس پیڑ کے پھل تھے پس دیوار گرے

سوچو تو سلوٹوں سے بھری ہے تمام روح ٭ دیکھو تو اک شکن بھی نہیں ہے لباس میں

(شکیب جلالی)

ناصر کاظمی اور شکیب جلالی کے بعد بعض ترقی پسند شعرا نے ترقی پسند علامتوں کے سلسلے پر سنجیدگی سے غور کیا۔ انھیں احساس تھا کہ ترقی پسند علامتیں اب اپنی بالائی معنویت سے بھی محروم ہوتی جا رہی ہیں۔ چنانچہ نو ترقی پسند ذہنوں نے جدید علامتی نظام سے خود کو مربوط کیا اور تخلیقی سطح پر بھرپور کردار ادا کیا۔ ایسے شعرا میں کشور ناہید، افتخار عارف، اقبال ساجد، نجیب احمد اور محمّد خالد ایسے تازہ کار شاعر شامل ہیں۔ احمد فراز کلاسیکی لہجے کے شاعر سمجھے جاتے ہیں لیکن اب ان کی شاعری میں بھی جدید علامت نگاری کا نکھار پیدا ہو رہا ہے؛ مجھے اسی لہجے میں کشور ناہید کے اثرات بھی محسوس ہوتے ہیں:

وہ سب حروف جو بے شکل تھے سلامت ہیں ٭ جو لفظ چہرہ نما تھا مٹا دیا ہے اسے

ایک سفر دہ ہے جس میں ٭ پاؤں نہیں دل تھکتا ہے

میں کہ پر شور سمندر تھے مرے پاؤں میں ٭ اب کے ڈوبا ہوں تو سوکھے ہوئے دریاؤں میں

--- (احمد فراز)

کلاسیکی طرز کے دو شعرا فیض احمد فیضؔ اور احمد ندیم قاسمی ہیں۔
احمد ندیم قاسمی کے ہاں خارجی دباؤ زیادہ نمایاں ہے ؎

زیست آزار ہوئی جاتی ہے ٭ سانس تلوار ہوئی جاتی ہے

، کے برعکس فیض کے ہاں داخلی خوبصورتی کا نکھار ہے ؎

جو رُکے تو کوہِ گراں تھے ہم، جو چلے تو جاں سے گزر گئے
رہِ یار ہم نے قدم قدم تجھے یادگار بنا دیا

--- (فیض)

ان دونوں شعرا کے ہاں کلاسیکی طرز کے باوجود جدید لہجے کی تازگی ہے نوترقی پسند اور کلاسیکی طرز اظہار کے شعرا سے ہٹ کر جدید علامت نگاری کے حوالے سے اردو غزل میں جن (غیر والیتہ) شعرا نے قابل قدر اضافے کئے ان میں منیر نیازی، وزیر آغا، سلیم احمد، ساقی فاروقی، ندا فاضلی، شہزاد احمد، ظفر اقبال، جون ایلیا، انور شعور، رضی اختر شوق، عبید اللہ علیم، اکبر حمیدی، صابر ظفر، شہریار، بشیر بدر، غلام جیلانی اصغر، پروین شاکر، ریاض مجید، سرشار صدّیقی، ثروت حسین، ناصر زیدی، اور متعدّد دیگر شعرا شامل ہیں۔ غزل میں جدید علامت نگاری کی یہ چند نمائندہ مثالیں اس کے مختلف الجہات رحجانات کی عکاسی ہیں۔

کسی کو اپنے عمل کا حساب کیا دیتے ✲ سوال سارے غلط تھے جواب کیا دیتے

(منیر نیازی)

جانے کہاں کہ رات کی باہیں تھیں مشتعل ✲ چھپتے کہاں کہ سارا جہاں اپنے گھر میں تھا

(وزیر آغا)

ذہن کے تاریک گوشے سے اٹھی تھی اک صدا ✲ میں نے پوچھا کون ہے اُس نے کہا کوئی نہیں

(شہزاد احمد)

مجھے حرفِ غلط سمجھا تھا تو نے ✲ سو میں معنی کا دفتر ہو گیا ہوں

(سلیم احمد)

پتھر ہوں تو شیشے سے مجھے کام پڑا ہے ✲ شیشہ ہوں تو پتھر کے زمانے میں لگا ہوں

(اکبر حمیدی)

دنیا جسے کہتے ہیں جادو کا کھلونا ہے ✲ مل جائے تو مٹی ہے کھو جائے تو سونا ہے

(ندا فاضلی)

سڑک ہی بیچ میں پڑتی ہے کوہ و دشت نہیں ✲ عبور کر سکے اسکو اگر تو آ جاؤ

(ظفر اقبال)

جوانی کیا ہوئی، اک رات کی کہانی ہوئی ✻ بدن پرانا ہوا روح بھی پرانی ہوئی

(عبید اللہ علیم)

یہ کافی ہے کہ ہم دشمن نہیں ہیں ✻ وفاداری کا دعویٰ کیوں کریں ہم
وفا، اخلاص، قربانی، محبت ✻ اب ان لفظوں کا پیچھا کیوں کریں ہم

(جون ایلیا)

ہم تنگنائے ہجر سے باہر نہیں گئے ✻ تجھ سے بچھڑ کے زندہ رہے مر نہیں گئے

(ساقی فاروقی)

یہ کشمکش الگ ہے کہ کس کشمکش میں ہوں ✻ آتا نہیں سمجھ میں بہت سوچتا ہوں میں

(انور شعور)

اسی کنارۂ حیرت سرا کو جاتا ہوں ✻ میں اک سوار ہوں کوہِ ندا کو جاتا ہوں

(ثروت حسین)

میں نے بیحد اختصار سے کام لیا ہے وگرنہ نئی نسل کے نوجوان اور تازہ کار شعرا کے سینکڑوں اشعار حوالے کے طور پر درج کئے جا سکتے ہیں۔

اردو نظم میں علامتوں کا برتاؤ غزل کے مقابلے میں زیادہ نفاست اور سلیقے سے ہوا ہے۔ فیض نے اپنے مخصوص انداز میں پرانے شعرا کے لفظوں کو نئی معنویت دے کر لفظ کی تہہ دار معنویت کی صداقت کا ثبوت دیا ہے۔ نظم "دل من مسافر من" کا یہ حصہ ملاحظہ کیجئے اور دیکھئے کہ یہ نظم پرانے لفظوں کو نئی معنویت دے کر کس طرح اپنے عہد سے ہم آہنگ کرتی ہے۔

سرِ کوئے ناشناساں ✻ ہمیں دن سے رات کرنا
کبھی اِس سے بات کرنا ✻ کبھی اُس سے بات کرنا
جو ملے نہ کوئی پرساں ✻ بہم التفات کرنا
تمہیں کیا کہوں کہ کیا ہے ✻ شبِ غم بری بلا ہے

ہمیں یہ بھی تھا غنیمت :: جو کوئی شمار ہوتا
ہمیں کیا برا تھا مرنا :: اگر ایک بار ہوتا

(فیض احمد فیض)

ن۔م۔ راشد نے "لا انسان" میں نفئ ذات کا جو ادراک کیا
تھا وزیر آغا کی "آدھی صدی کے بعد" تک وہ عرفان ذات اور اثبات
ذات کا حوالہ بن گیا۔ نئی نظم میں علامتوں کے ارتقا کی کہانی بھی یہی ہے
ن۔م راشد، میراجی، مختار صدّیقی، تصدّق حسین خالد، مجید امجد، یوسف ظفر
منیر نیازی، وزیر آغا، جیلانی کامران، سلیم احمد، ساقی فاروقی، کشور ناہید
سرشار صدیقی، ضیا جالندھری، غالب احمد، شہریار، اختر حسین جعفری
انیس ناگی، اعجاز فاروقی، بلراج کومل، شاذ تمکنت، اختر الایمان
صلاح الدین پرویز، غلام جیلانی اصغر، عبیداللہ علیم، پروین شاکر،
رحمت نواز، سلیم کوثر، حسن اکبر کمال، ثمینہ راجہ اور ایسے ہی متعدد
شعرا اپنی تخلیقی سچّائیوں کے اظہار سے نئی نظم میں گرانقدر اضافے کر رہے ہیں۔
چند شعراء کی نظموں سے اقتباس :۔

سلیمان سر بزانو اور سبا دلبراں ــ سبا دلیراں یا آسیب کا مسکن
سبا آلام کا انبار بے پایاں ــ گیاہ و سبزہ و گل سے جہاں خالی ــ ہوائیں
تشنۂ باراں ــ طیور اس دشت کے منقار زیر پر ــ تو سرمہ درگلو انسان
سلیمان سر بزانو اور سبا ویران ،، ("سبا ویران" ن۔م۔ راشد)

"سُنا ہے ریشم کے کیڑوں نے ــ پتوں کی ہریالی چاٹی ــ شبنم کے
تاروں کی دمک بھی ــ پھولوں کے رنگوں کو چرایا ــ چاند کی کرنوں کے لچھوں
سے ریشم کاتا ــ اور اک تھان کیا تیار ــ جس کے پا لینے کی خاطر ــ شیریں
نے فرہاد کو بیچا ــ ہیر نے ہیرے ــ لیلیٰ نے زلفوں کی سیاہی ــ
لیکن سودا نہ ہو سکا"۔ ("قدر و قیمت" یوسف ظفر)

"ہواؤں پہ سایوں کے چھدرے سے دھبّے ــ فضاؤں میں هدر،
سفید و سیہ آفتابوں کے بکھرے سے ریزے ــ سرِ خاک، بے ربط
بے سطر خاکے ــ یہ سب کچھ، بس اک دو قدم تک ــ پھر آگے وہی
دھوپ، شاداب دردوں کی جانب ہمکتی ہوئی ــ سنگ ریزوں پہ بہتی
ہوئی دھوپ ـ حدِّ عدم تک،، ("یہ سبز پیڑوں کے سائے" مجید امجد)

"معاً میں نے دیکھا زمین پر ہوا تھی ــ ہوا کے تڑختے ہوئے فاصلے
تھے ــ مگر سبز دھرتی کی ــ ٹھنڈی تہوں میں ــ جڑوں کی پُراسرار وحدت
تھی ــ سب فاصلے ایک نقطے میں سمٹے ہوئے تھے ــ ہزاروں جڑیں ایک
ہی جڑ سے پھوٹی تھیں ــ آگے بڑھی تھی، مگر جڑ سے ایسی جُڑی تھیں ــ کہ
چلنے کے عالم میں ٹھہری ہوئی تھیں،، ("آدھی صدی کے بعد" وزیر آغا)

"میں سفر سفر کی صعوبتوں سے گزر گیا ــ میں شفق نہیں تھا، مگر
ترے ــ درد استاں کے قریب کہیں ــ رگِ خاک میں، دمِ تیرگی کی
بساط میں ــ ترے کھیل میں ــ تری آہٹوں کے فشار میں ــ مرا آفتاب
نویدِ نو ــ میری آبرو سے بچھڑ گیا ــ ترے قرب میں ــ تری آرزو سے بچھڑ گیا
("نصف دائرہ" بلراج کومل)

"وہ دیکھو کہ پھر رحمِ مادر سے نکلا ہوا طفلِ نوزائیدہ ــ وقت کو کہہ
رہا ہے ــ "زمین سے ضمانت نہ مانگو ــ رگِ جسم و جاں کی شہادت نہ
مانگو ــ کہ ضامن ہو تم اس زمین کے ــ زمانے کے تم خود امین ہو ــ
جہانِ سحر میں نئی زندگی کی طلب کے طرب کے ــ نئے آشیانے بساؤ نیا گھر بناؤ
کہ یہ نفس کا "نقطۂ آسمان" ہے ــ کنارِ یقین ہے نئی سرزمین ہے ــ
زمانے کو آواز دو، ابنِ آدم بلاؤ ــ کہو سب کو آؤ دُنیا گھر ہمارا کھلا
ہے ـ یہ وقت دعا ہے ـ
("نظم کی ابتدائی نظم" غالب احمد)

میراجی کی "اعتذار" اور "سمندر کا بلاوا" سلیم احمد کی "ایک نظم ایک شاعری کے لئے" "جن" اور "دکھ کی بات" شاذ تمکنت کی "خاکستر و شرر" منیر نیازی کی ایک آسیبی رات" جیلانی کامران کی "آخری راتے" کشور ناہید کی "کوئی تو ترمایق فتگو کا" ثمینہ راجہ کی "تم نے کب جانا" صلاح الدین پرویز کی "یہ دکھ کے سارے ستے" ذوالفقار احمد تابش کی "آخری اقلیم" فرحت نواز کی "بن باس میں یک دعا" اظہر ادیب کی "ہواؤں سے کہو ٹھہریں" غلام جیلانی اصغر کی فل جاں" بشر نواز کی "خوشبو کی زبان" اعجاز فاروقی کی "داستان درداستان" یاء جالندھری کی "شہر آشوب" پروین شاکر کی "جلتے ہوئے خیموں کے درمیان یک شام" اس عہد کی چند عمدہ نظمیں ہیں۔ ایسی ہی اور بھی بہت سی نظمیں یں جن میں علامتوں کا دلآویز اور تخلیقی برتاؤ ملتا ہے۔ نظموں کے تجزیاتی طالعہ کا ایک سلسلہ اوراق نے شروع کیا تھا اس سے نظم میں قاری کی شرکت اجواز بنتا تھا۔ نگار میں بھی ایک دو شاعروں کی نظموں کا تجزیاتی مطالعہ یری نظروں سے گزرا تھا۔ نئی نظم علامتوں کے تخلیقی برتاؤ کے سبب ایک وقار مقام پر آ پہنچی ہے اور دن بدن نئے نئے تخلیقی کار اس کے وقار میں ضافے کا موجب بن رہے تھے۔

جدید افسانے میں علامت اور تجرید میں فرق نہ کرنے کے باعث تھوڑی گڑبڑ ضرور ہوئی لیکن اب علامتی جحان زیادہ نمایاں ہے گو اس میں متعدد دوسرے رجحانات ی لہریں بھی سمٹ آئی ہیں . . . . اردو افسانے ا موجودہ صورت جس کی سب سے زیادہ نمائندگی نتظار حسین کرتے ہیں "کافکا" سے شروع ہوئی۔ کافکا" کے انداز کی اولین تقلید پروفیسر احمد علی ور میرزا ادیب کے بعض افسانوں میں نظر آتی ہے

ان میں احمد علی کے "موت سے پہلے" "ہمارا کمرہ" اور گزرے دنوں کی یاد"
اور میرزا ادیب کے "درونِ تیرگی" کا بطورِ خاص حوالہ دیا جا سکتا ہے۔
جدید افسانے کا اولین نقش منٹو کے "پھندنے" کو قرار دیا جا سکتا ہے۔
اگرچہ اس میں علامتی سے زیادہ استعاراتی انداز اختیار کیا گیا ہے۔ جدید
افسانے کا باقاعدہ "پہلا آدمی" انتظار حسین ہے۔ انور سجاد اور خالدہ اصغر
نے علامتی سے زیادہ تجریدی انداز اختیار کیا اور بیشتر اوقات سمجھ سے باہر
ہو گئے۔ رشید امجد نے علامتوں کے خوبصورت برتاؤ سے اپنا منفرد مقام
بنایا اور آج سب سے زیادہ رشید امجد کی تقلید کی جا رہی ہے۔ جوگندر
پال، احمد ہمیش، سریندر پرکاش، محمد منشا یاد، مرزا حامد بیگ، انوار احمد
قمر احسن، سلیم احمد، مسعود اشعر۔ زاہدہ حنا، مظہر الزماں خاں، بلراج مینرا
احمد جاوید، مستنصر حسین تارڑ، شفق احمد داؤد، مشتاق قمر، مظہر الاسلام
کلام حیدری ایسے تازہ کار افسانہ نگاروں نے نئے افسانے کے وقار میں اضافہ
کئے اگرچہ ان میں سے بعض انتہا پسندی کی طرف بھی نکل گئے۔

نئے علامتی افسانے کی مقبولیت اور اہمیت کا اندازہ اس امر سے
ہی لگایا جا سکتا ہے کہ بیانیہ افسانے کے دو نامور ناموں غلام الثقلین
نقوی اور رضیہ فصیح احمد نے علی الترتیب "سائبان والے دن کا عذاب"
اور "رنگ، کینوس اور نقاد"[۵۱] ایسے کامیاب علامتی افسانے لکھ کر
علامتی افسانے کی سچائی پر مہر تصدیق ثبت کی ہے۔

۵۱۔ رضیہ فصیح احمد کا رنگ کینوس اور نقاد تخلیقی ادب میں دسمبر ۱۹۸۰ء
میں شائع ہوا جب کہ ستمبر ۱۹۸۰ء کے "اوراق" میں میرا ایک
افسانہ "اپنی تجرید کے کشف کا عذاب" شائع ہوا تھا۔ دونوں
افسانوں میں ایک مصور کی کہانی علامتی پیرائے میں بیان ہوئی ہے۔
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

علامتی اظہار کا سب سے بھرپور فریم اس وقت اردو افسانہ ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ اس میں بہت سی جعلسازیاں بھی ہو رہی ہیں تاہم اگر افسانہ نگاروں کی بجائے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ کیا جائے اور ان میں گہرے فلسفوں کی تلاش سے مضمون کو بوجھل کرنے کی بجائے افسانے کی تخلیقی پرتوں کی نقاب کشائی کی جائے تو اس طرح کھرے افسانے کی شناخت میں آسانیاں پیدا ہو جائیں گی اور جعلی افسانوں کی قلعی بھی

بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ :-

دونوں کہانیوں کے مصور تصویریں مکمل کرنے کے عذاب سے دوچار ہیں اور انھیں تکمیل کی راہ نہیں سوجھتی تب دونوں مصور سارے رنگوں کو ایک دوسرے میں گھول کر پاگلوں کی طرح کینوس پر تھوپنا شروع کر دیتے ہیں اور جب اس عمل سے رکتے ہیں تو دونوں کے شاہکار بن چکے ہوتے ہیں۔

رضیہ فصیح احمد نے اپنی کہانی میں تیس تصویروں کی علامت ۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۷ء تک کے تیس برسوں کے لئے کامیابی سے برتی ہے تاہم اس طرح یہ ایک خاص سیاسی پارٹی کی حمایت کی کہانی بن جاتی ہے۔ جب کہ "اپنی تجرید کے کشف کا عذاب" میں کسی تخصیص کے بغیر ملک کے مجموعی حالات کی ذمہ داری کسی ایک گروہ یا فرد پر ڈالنے کی بجائے پوری قوم کو اس کا ذمہ دار ٹھرایا گیا ہے۔ اس توارد سے (جو یقیناً اتفاقی ہوگا) قطع نظر رضیہ فصیح احمد اور غلام الثقلین نقوی کی نئے افسانے کے لئے خوش آئند ہے۔

(ح - ق)

کھل جائے گی۔ اس لئے ہمارے ذہین نقادوں کو آگے آنے کی ضرورت ہے۔ فی الحال تو جدید افسانہ شہزاد منظر ایسے نقاد پر گزارہ کر رہا ہے جو "SHORT STORY" سے "افسانہ" مراد لیتے ہیں لیکن LONG SHORT STORY کو سیدھی طرح "طویل افسانہ" کہنے کی بجائے "طویل مختصر افسانہ" کہتے ہیں اور جن کا ذہن ابھی تک علامتی افسانے کے معاملے میں خود بھی صاف اور واضح نہیں۔ علامتی افسانہ نگاروں میں انتظار حسین، رشید امجد، جوگندر پال، قمر احسن، مرزا حامد بیگ کے مضامین سے جدید افسانے کی تنقید کا بھرم قائم ہے۔ علامتی افسانے سے میں اس کی تنقید کی طرف نکل گیا۔ علامتی افسانے کے مختلف رویوں کی عکاسی ذیل کی چند مثالوں میں موجود ہے:-

"کنکریٹ صورتیں اندھیری سرنگ میں روشن گوشوں کی طرح جھلملاتی ہیں اور اندھیرا ہے۔ انت ڈراونی گلی ہے جس میں مجرد لوگ کھوئے ہوئے ہیں اور اپنے سے لاپتہ لوگ اپنا تعاقب کرتے ہیں۔"

("اندھی گلی"، انتظار حسین)

"وہ شخص عبادت خانہ کے دروازے پر پہنچا اور دستک دی تب حضرت بایزید نے اندر سے پوچھا تو کون ہے اور کس کو پوچھتا ہے۔ اور اس شخص نے جواب دیا کہ مجھے بایزید کی تلاش ہے اور بایزید نے پوچھا کون بایزید؟ وہ کہاں رہتا ہے اور کیا کام کرتا ہے۔ تب اس شخص نے زور سے دروازہ کھٹکھٹایا اور پکارا میں بایزید کو ڈھونڈتا ہوں اور حضرت بایزید پکارے میں بھی بایزید کو ڈھونڈتا ہوں۔"

("پرچھائیں"، انتظار حسین)

میں نے پھٹی پھٹی نگاہوں سے ان سب کی طرف دیکھا اور پوچھنا چاہا، دیکھ رہے ہو؟ یہ سب دیکھ رہے ہو نا؟ ایکا ایکی میں نے اپنی بے چارگی پر

قابو پالیا اور ہاتھ اوپر اُٹھا کر کہا۔ سنو تم سب سن لو! سمندر کنارے شہر کا پتہ ہے نا! ــــ اگر کبھی کوئی کمزور نحیف بے سہارا کشتی ساحل سے آکر لگے تو سمجھ لینا کہ میں ہوں،،

(دُوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" سریندر پرکاش)

"سنّاٹا بولتا ہے

وہ کہتا ہے ،، ہم شہر میں ہیں اور گٹر نیچے ہے ''

میں کہتا ہوں" ہم گٹر میں ہیں اور شہر نیچے ہے''

اب معلوم نہیں۔ یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ ہم گٹر میں ہیں یا شہر۔ شہر میں ہیں یا گٹر میں۔

وہ کہتا ہے ''چلو جھگڑا چھوڑو میں آخری تیلی جلانے جا رہا ہوں''

میں سوچتا ہوں۔ چند لمحے چپ رہتا ہوں۔ پھر آہستہ سے کہتا ہوں" اچھا'' ایک دوسرے کو دیکھنے، شناخت کرنے اور ایک دوسرے کی گواہی دینے کا یہ آخری موقعہ ہے۔

. . . . . . وہ تیلی کو ماچس سے رگڑتا ہے۔ رگڑتا چلا جاتا ہے۔ تیلی بغیر جلے ٹوٹ کر نیچے پانی میں جا گرتی ہے"

(سنّاٹا بولتا ہے"، رشید امجد)

"کمرے میں بھیڑیوں کی غرّاہٹوں کی گونج ہے۔ میں ان غرّاہٹوں سے دہشت زدہ ہو کر بھاگتی ہوں اور دروازے کی آہنی سلاخوں پر اپنی پیشانی رکھ دیتی ہوں"

(بود و نبود کا آشوب"، زاہدہ حنا)

"وہ اوّلین شام کے اندھیرے کا مترنم پھیلاؤ توبہ استغفار کے شور میں کہیں کھو گیا ہے۔ اس نے ہمیشہ اپنے مریدوں کے روبرو اس بدکار کے ذکر اذکار سے اجتناب برتا ہے لیکن کسی نہ کسی حوالے سے یا تو تی ہونٹوں اور

رنگ بدلتے ہوئے نگینوں کا ذکر چھڑ ہی جاتا ہے۔ صادق العقیدت مرید نہیں جانتے کہ استغفار کی دھیمی التجائیں کیسے آن کی آن میں تیز ندی کا روپ دھارتی ہیں اور ندی کی اٹھتی گرتی لہروں میں ان کا ہادی مرشد بہتا چلا جاتا ہے
("دل کے موسم"! مرزا حامد بیگ)

آؤ گے رکو گے نہیں تو پہنچ جاؤ گے
لیکن پہنچنا تو رکنے پر ہوتا ہے
لیکن تم ابھی پہنچے ہی نہیں تو رکے کیسے جا پہنچو گے؟
کیوں، جیسے یہ درخت جس کی منزلیں آپ ہی آپ موسموں کی مسافتیں طے کر کے اس کے بدن پر اُگ آتی ہیں۔ مگر منزل بیچ ہی میں ہونے کے باوجود پورے موسم کی دوری پر ہوتی ہے۔"
("نادیدہ"! جوگندر پال)

جدید افسانے میں یوں تو معنوی ابعاد موجود ہیں تاہم اگر صرف سامنے کے معانی پر ہی نظر رکھی جائے تب بھی ایک طرف دیہات اور جنگل کے کلچر کی گمشدگی کا المیہ نظر آتا ہے تو دوسری طرف جدید مشینی عہد کی تہذیب کا کرب۔ ایک طرف کھوکھلی روحانیت۔ بے نقاب نظر آتی ہے تو دوسری طرف مذہب کے وسیلے سے حقیقتِ عظمیٰ کی شناخت کی کاوشیں۔
جدید افسانے میں علامتوں کے برتاؤ میں جب بھی دیومالا، اساطیر، مذہبی روایات اور اپنی تاریخ سے اکتساب کیا گیا ہے وہاں افسانے میں بھرپور زندگی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن علامتی افسانہ کو صرف انہی حوالوں کا مقید سمجھنا ہی درست نہیں۔ اس کے امکانات میں ابھی بڑی وسعت اور پھیلاؤ ہے۔
عبداللہ حسین کے "اداس نسلیں" اور قرۃ العین حیدر کے ... "آگ کا دریا" سے ممتاز مفتی کے "علی پور کا ایلی" اور غلام الثقلین نقوی کے

"میرا گاؤں" تک بیانیہ ناولوں کا ایک درخشندہ سلسلہ نظر آتا ہے۔
نئے افسانے پر یہ بات فرض تھی کہ اگر یہ اسلوب آج کا اسلوب ہے تو
پھر صرف افسانے تک کیوں محدود ہے۔ اس اسلوب کا کوئی ناول کیوں
نہیں آرہا۔ اگرچہ کافی پہلے جوگندر پال کے دو ناولٹ "بیانات" اور "آمدورفت"
آچکے ہیں لیکن اب پچھلے چند برسوں میں انتظار حسین کا "بستی" انیس ناگی کا
"دیوار کے پیچھے" انور سجاد کا "خوشیوں کا باغ" اور صلاح الدین پرویز کے
"نمرتا" "سارے دن کا تھکا ہوا پرش" اور "ایک دن بیت گیا" ناولوں نے
اس قرض کو اتارنے کی بھرپور کوشش کی ہے ـــــ انور سجاد کے "خوشیوں کا باغ"
میں باش کی پینٹنگز کا تشریحی انداز اور بعض جگہوں پر حد سے زیادہ واضح
اور بیانیہ انداز کھٹکتا ہے۔ تاہم یہ ناول اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ
اس میں انتہا پسند انور سجاد کی تجریدیت سے واپسی کی خبر ملتی ہے۔ یہ
خوش آئند خبر ہے انور سجاد کے لئے بھی اور جدید علامتی افسانے اور ناول
کے لئے بھی ـــــ انتظار حسین کا "بستی" اور صلاح الدین پرویز کا "ایک دن
بیت گیا" دونوں اس عہد کے بڑے ناول ہیں۔ جوگندر پال کا ایک غیر مطبوعہ
ناول "نادید" بھی انہی بڑے ناولوں میں شمار کیا جانے والا ناول ہے۔
(یہ غیر مطبوعہ ناول "جدید ادب" کے لئے میرے پاس محفوظ ہے)

اور اب چند ناولوں سے مختصر اقتباس!

"گہری نیند سونے والے کبھی خواب نہیں دیکھتے اور خواب نہ دیکھنا موت سے
کس قدر قریب ہے۔

ـــــ ششی چپ

جوہڑ کے پانی کے پرسکون قطرے خوردبین سے دیکھا جائے تو اس میں بے شمار
زندگی کلبلاتی، دھڑکتی، مچلتی، جدوجہد، کشمکش میں مبتلا نظر آتی ہے۔"
("خوشیوں کا باغ"! انور سجاد)

رنگ بدلتے ہوئے نگینوں کا ذکر چھڑ ہی جاتا ہے ۔ صادق العقیدت مرید نہیں جانتے کہ استغفار کی دھیمی التجائیں کیسے آن کی آن میں تیز ندی کا روپ دھارتی ہیں اور ندی کی اٹھتی گرتی لہروں میں ان کا ہادی مرشد بہتا چلا جاتا ہے

("ذل کے موسم" ! مرزا حامد بیگ)

آؤ گے رکو گے نہیں تو پہنچ جاؤ گے

لیکن پہنچنا تو رکنے پر ہوتا ہے

لیکن تم ابھی پہنچے ہی نہیں تو رُکے کیسے جا پہنچو گے ؟

کیوں ، جیسے یہ درخت جس کی منزلیں آپ ہی آپ موسموں کی مسافتیں طے کر کے اس کے بدن پر اُگ آتی ہیں ۔ مگر منزل بیچ ہی میں ہونے کے باوجود پورے موسم کی دوری پر ہوتی ہے ۔"

("نادیدہ" ! جوگندر پال)

جدید افسانے میں یوں تو معنوی ابعاد موجود ہیں تاہم اگر صرف سامنے کے معانی پر ہی نظر رکھی جائے تب بھی ایک طرف دیہات اور جنگل کے کلچر کی گمشدگی کا المیہ نظر آتا ہے تو دوسری طرف جدید مشینی عہد کی تہذیب کا کرب ۔ ایک طرف کھوکھلی روحانیت ۔ بے نقاب نظر آتی ہے تو دوسری طرف مذہب کے وسیلے سے حقیقتِ عظمیٰ کی شناخت کی کاوشیں۔

جدید افسانے میں علامتوں کے برتاؤ میں جب بھی دیومالا ، اساطیر، مذہبی روایات اور اپنی تاریخ سے اکتساب کیا گیا ہے وہاں افسانے میں بھرپور زندگی کا احساس ہوتا ہے ۔ لیکن علامتی افسانہ کو صرف انہی حوالوں کا مقید سمجھنا ہی درست نہیں ۔ اس کے امکانات میں ابھی بڑی وسعت اور پھیلاؤ ہے ۔

عبداللہ حسین کے "اداس نسلیں" اور قرۃ العین حیدر کے ... "آگ کا دریا" ، سے ممتاز مفتی کے "علی پور کا ایلی" اور غلام الثقلین نقوی کے

"میرا گاؤں" تک بیانیہ ناولوں کا ایک درخشندہ سلسلہ نظر آتا ہے۔ نئے افسانے پر یہ بات فرض تھی کہ اگر یہ اسلوب آج کا اسلوب ہے تو پھر صرف افسانے تک کیوں محدود ہے۔ اس اسلوب کا کوئی ناول کیوں نہیں آرہا۔ اگرچہ کافی پہلے جوگندر پال کے دو ناولٹ "بیانات" اور "آمدورفت" آچکے ہیں لیکن اب پچھلے چند برسوں میں انتظار حسین کا "بستی"، انیس ناگی کا "دیوار کے پیچھے"، انور سجاد کا "خوشیوں کا باغ" اور صلاح الدین پرویز کے "نمرتا"، "سارے دن کا تھکا ہوا پرش"۔ اور "ایک دن بیت گیا" ناولوں نے اس قرض کو اتارنے کی بھرپور کوشش کی ہے ـــــ انور سجاد کے "خوشیوں کا باغ" میں باش کی پینٹنگز کا تشریحی انداز اور بعض جگہوں پر حد سے زیادہ واضح اور بیانیہ انداز کھٹکتا ہے۔ تاہم یہ ناول اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ اس میں انتہا پسند انور سجاد کی تجریدیت سے واپسی کی خبر ملتی ہے۔ یہ خوش آئند خبر ہے انور سجاد کے لئے بھی اور جدید علامتی افسانے اور ناول کے لئے بھی ـــــ انتظار حسین کا "بستی" اور صلاح الدین پرویز کا "ایک دن بیت گیا" دونوں اس عہد کے بڑے ناول ہیں۔ جوگندر پال کا ایک غیر مطبوعہ ناول "نادید" بھی انہی بڑے ناولوں میں شمار کیا جانے والا ناول ہے۔

(یہ غیر مطبوعہ ناول "جدید ادب" کے لئے میرے پاس محفوظ ہے)

اور اب چند ناولوں سے مختصر اقتباس!

"گہری نیند سونے والے کبھی خواب نہیں دیکھتے اور خواب نہ دیکھنا موت سے کس قدر قریب ہے۔

ـــــ ششی چپ

جوہڑ کے پانی کے پرسکون قطرے خوردبین سے دیکھا جائے تو اس میں بے شمار زندگی کلبلاتی، دھڑکتی، مچلتی، جدوجہد، کشمکش میں مبتلا نظر آتی ہے"۔

("خوشیوں کا باغ"! انور سجاد)

میں اپنی تاریخ سے بھاگا ہوا ہوں اور زمانۂ حال میں سانس لے رہا ہوں۔ فراریت پسند مگر بے رحم حال ہمیں پھر تاریخ کی طرف ڈھکیل دیتا ہے "

"جب جو گزر گئے اور جب جو آنے والے تھے کب کب کے جب بھگت جی کو یاد کرتے تھے۔ کب کب کے جب ابّا جان کے تصوّر میں منوّر تھے۔ ایسے لگتا کہ دنیا جیوں کا ایک بے انت سلسلہ ہے"

("بستی" انتظار حسین)

"ایکا ایکی اس زمین میں ہزاروں سال سے رہنے والے جانے کہاں سے نمودار ہو جاتے ہیں اور وہ ہمیں مہاجر بنا دیتے ہیں اور ہماری گردنوں میں ہجرت کے ہل ڈالکر ہمیں دوسری بنجر زمین میں بھیج دیتے ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اور ہم اس دن مہاجر بھی نہیں رہتے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ہم غلام بنا دئے جاتے ہیں "

اس کے بدن پر سجے ہوئے ہتیاروں اور لوٹوں کی کھٹ کھٹ سے میرا قلم دکھنے لگتا ہے"

("ایک دن بیت گیا" صلاح الدین پرویز)

"اندھے پن میں شک ایک نعمت سے کم نہیں۔ اندھوں کو جیسے بھی نظر آتا ہے اپنے شک کے باعث ہی آتا ہے "

ملکوں کی آپسی لڑائیوں کا ایک ہی کارن ہے۔ آنکھیں۔ آدمی اپنی آنکھیں پھوڑ دے تو جس ملک میں بھی رہے اسے وہی اپنا ملک، اپنا گھر لگے"

("نادید" جوگندر پال)

سفر نامہ اور انشائیہ کی اصناف اردو ادب میں روز بروز اپنی جڑیں مضبوط کرتی چلی جا رہی ہیں۔ انشائیہ بھی اس لحاظ سے سفر نامہ ہی ہے کہ اس میں فنکار اپنے اندر سفر کرتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ انشائیہ سفر نامے کا داخلی روپ ہے اور سفر نامہ خارجی سطح پر سیاحی کا عمل۔

نشاط فاطمہ اور پروین عاطف کے سفر ناموں کی جو چند اقساط سامنے آئی ہیں ان کے جدید علامتی اسلوب اور افسانوی فضا میں حقیقتوں کے اظہار نے

انھیں جدید افسانے کے قریب کر دیا ہے۔ اشفاق احمد کا "سفر در سفر" تہہ در تہہ کیفیتوں سے مملو ہے۔ ذوالفقار احمد تابش کا "جزیرہ"، مجتبٰی حسین کا سفرنامہ جاپان وغیرہ میں سامنے کی چیزوں کے عقب میں جھانکنے کا وہ انداز ملتا ہے جو علامتی اسلوب کا خاصہ ہے۔ اس میدان میں سب سے بڑا نام مستنصر حسین تارڑ کا ہے۔ سفرناموں کے سلسلہ میں یہ قباحت بھی دیکھنے میں آئی ہے کہ بعض سفرنامہ نگاروں نے سفر کے تجربوں کو تخلیقی سطح پر ابھار کرنے کے بجائے ادھر ادھر سے معلومات حاصل کرکے کچھ فرضی قصے گھڑ کے، کچھ انگریزی کتابوں سے نقل کرکے سفرنامے چھاپ دئیے بلکہ بعض دیدہ وروں نے تو اردو کے سفرناموں سے ہی بے دریغ اکتساب کیا۔ اس قباحت سے قطع نظر گو اسلوب کے لحاظ سے سفرنامہ ابھی بیانیہ انداز کے زیادہ قریب ہے لیکن اس میں علامتی اظہار کی پرچھائیاں صاف نظر آتی ہیں:

" زائرین اس جالی کو چھوتے، آنکھوں سے لگاتے اور ایک جانب ہو کر آہ وزاری کرنے لگتے۔ کچھ اس کے سامنے ہاتھ سینے پر باندھے تصویریں اتروا رہے تھے . . . . پرچم سیاہ تھے۔ لبادے سیاہ تھے۔ ماتم کا ماحول یہاں کچھ ہوا تھا۔ یہاں کچھ ہے۔ چوکور جالی کے اوپر کوئی عبارت رقم تھی۔ میں نے فتیس کی طرف دیکھا۔ اس نے سر جھکا لیا۔ یہاں شہید کربلا حضرت امام حسینؓ کا سر مبارک رکھا گیا تھا" ـــــ میرے حواس سناٹے میں آکر سُن ہوگئے۔ ہاں یہاں کچھ ہوا تھا۔

("دمشق اندر" مستنصر حسین تارڑ)

"میرے پاس تھا ہی کیا سوائے چند یادوں اور مٹے مٹے ماضی کے۔ مگر یہ سب کچھ ہی تو عزیز تر متاع تھی۔ ادھر سے ہٹ آئی اور ایک بار وہاں سے بھی چلنے کی ضد کرنے لگی۔ انھیں میرے صحیح دماغ ہونے پر شک تھا . . . . لیکن واجد علی شاہ، شجاع الدولہ اور نصیر الدین کی آنکھیں ہر جگہ

ہر جگہ میرا پیچھا کر رہی تھیں"

("یادوں کا سفر" نشاط فاطمہ)

"میرے اندر ایک لاوا سا پھنکنے لگا . . . . . روحانیت، نروان، خودی، مشرق اور مشرق کے اسرار، ہم کیا ہیں، ہماری کونسی جگہ ہے۔ ایک وہ تھے ڈاکٹر اقبال، ہاتھ میں دانش کا عظیم Magic Wand لئے ہوئے مسلسل اسلاف کی تاریخ کا سنہری مارفیہ ہمارے رگ و پے میں سرایت کرتے رہے

("خوابوں کے جزیرے" بدر دین عاطف)

انشائیہ کا اسلوب ظاہری سطح پر بیانیہ ہی ہے۔ لیکن اس کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ موضوع کے باطن کا سراغ لگائے۔ ڈاکٹر وزیر آغا . . . غلام جیلانی اصغر، انور سدید، جمیل آذر، مشتاق قمر سے لے کر حامد برگی اور اکبر حمیدی تک اردو انشائیے کا سفر بحیثیت صنفِ ادب اس کی تخلیقی سچائی کا سفر ہے اور اس میں اردو افسانے سے ربط کی صورت بھی نکلتی ہے۔ بقول محمد ایوب شاہد :-

" انشائیہ نے نہ صرف یہ کہ خود کو قائم کیا ہے بلکہ اس نے افسانے کو بھی اس کا مقام یاد دلایا ہے" (اردو افسانہ ایک تجزیہ: محمد ایوب شاہد)

اردو انشائیہ سے یہ چند اقتباس اس میں علامتوں کی نوعیت اور تہہ دار . . . معنویت کا اظہار ہیں :

"جب میں تھکا ہارا اگلے پڑاؤ پر پہنچتا ہوں تو کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرتا کہ میں دوبارہ مرکز بیت بن جاتا ہوں۔ یوں لگتا ہے جیسے نور کی ایک لکیر سی میرے اندر سے نکل کر ایک دائرے کی صورت میرے چاروں طرف گھوم گئی ہے اور میں پھر سے وجود میں قید ہو گیا ہوں۔ شائد زندگی کی کہانی اس طوائف کی کہانی سے مختلف نہیں جسے شہر کے معززین نے شہر بدر کر دیا تھا۔ مگر جس کے کچھ ہی عرصہ بعد ایک پورا شہر اگ آیا تھا" ("ہجرت" وزیر آغا)

"ہمارے اندر ایک بہت بڑا تاریک جنگل ہے۔ خواہشوں، تمناؤں اور آرزوؤں کا ازل سے ابد تک پھیلا ہوا لامتناہی جنگل، جس میں ہوس و حرص کے خونخوار وحشی درندے دندناتے پھرتے ہیں"

("سنہری شاخ"۔ جمیل آذر)

"جون انسان کے اولین حیوانی دور کا مظہر ہے۔ . . . اس مہینے میں انسان ایک بار پھر آدم کی طرح اکیلا ہو جاتا ہے۔ . . . مجھے یقین ہے کہ جون کا یہی وہ مہینہ تھا جس نے گوتم بدھ کو گھر سے نکل بھاگنے کی ترغیب دی تھی"

("دسمبر"۔ انور سدید)

"تنقید میں علامت نگاری تو نہیں تلاش کی جا سکتی لیکن علامتوں کی تشریح کرنے والی تنقید اور تنقید کا تمثیلی اسلوب۔ علامتی ادب کے قبیلے سے ہی متعلق ہیں۔ علامتی ادب کے بیشتر ناقدین غیر ملکی حوالوں سے اپنی علمیت کا اظہار تو فرماتے ہیں لیکن فن پارے کی تخلیقی پرکھ کی بجائے فلسفیانہ گورکھ دھندوں میں الجھا کر بری ہو جاتے ہیں۔ محمد علی صدیقی اور مہدی جعفر کے ہاں فن کی پرکھ کی صلاحیت موجود ہے۔ مگر تنقیدی بصیرت کے باوجود وہ بھی مغربی حوالوں میں الجھ کر فن پارے کی تہہ تک پوری طرح نہیں اتر پاتے۔ ان کے برعکس گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی علامتوں کی تفہیم میں خاصے کامیاب نقاد ہیں، میرا جی سے ذکاء الدین شایاں تک جدید نظم کی پرکھ اور شرح کا کامیاب اظہار موجود ہے۔ انتظار حسین نے علامتوں کا زوال میں جو کھری باتیں کی ہیں وہ جدید افسانے کی تنقید میں بنیادی اہمیت کی حامل ہیں، رشید امجد، جوگندر پال، اقبال آفاقی، قمر احسن اور مرزا حامد بیگ کے مضامین بھی علامتی ادب کی تفہیم میں ممد ثابت ہوتے ہیں سلیم احمد ایک عمدہ جدید شاعر تھے۔ نئے ادب کو بجا طور پر انکی تنقیدی صلاحیتوں کی ضرورت تھی لیکن نہ جانے کس مخاصمت کی بنا پر وہ سارے

نئے ادب کو پوری توجہ نہ دے سکے اور نیا ادب ان کی تنقیدی صلاحیتوں سے صحیح طور پر فیضیاب نہ ہو سکا۔ ڈاکٹر انور سدید کے ہاں علامتی ادب کی تفہیم کی صلاحیت موجود ہے مگر ابھی تک وہ اس کا بھرپور اظہار نہیں کر پائے پورا علامتی ادب ایک شارح نقاد کی حیثیت سے ڈاکٹر انور سدید کا منتظر ہے

اپنے تمثیلی اسلوب اور جدید علامتی ادب سے مکمل ہمدردی کے باعث ڈاکٹر وزیر آغا سب سے بڑے اور نمایاں نقاد کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ انھوں نے جدید ترین علوم کی روشنی میں گزشتہ ایک ہزار سالہ تہذیب یا پانچ ہزار سالہ تہذیب تک محدود رہنے کی بجائے انسانی زندگی کی ابتدا تک سراغ لگانے کی کوشش کی ہے۔ انسانی لاشعور کا اتنی دور تک سراغ لگانا اور اس لاشعور کے حوالے سے آج کے ادب کی تفہیم کرنا ڈاکٹر وزیر آغا کا علمی کمال ہے۔ "اردو شاعری کا مزاج" برصغیر کے لاشعور کا دور تک تعاقب کرتی ہے اور اس کے تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کو اس طرح اجاگر کرتی ہے کہ ماضی اور حال ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ "آشوب آگہی"، "انسانی ارتقا"، کی دلچسپ تصویر ہے جب کہ "کلچر ہیرو کی تلاش" میں اساطیر کی اس طرح تشریح کی گئی ہے کہ قاری ایک نئے جہان معنی میں پہنچ جاتا ہے۔ انسانی لاشعور کا اتنا گہرا مطالعہ کرنے والے ڈاکٹر وزیر آغا جب آج کے نئے ادب کی تفہیم اور پرکھ کا فریضہ سرانجام دیتے ہیں۔ تو فن کار اور قاری کے ٹوٹتے رشتوں کو جوڑ دیتے ہیں۔

جیلانی کامران ایک اور اہم جدید نقاد ہیں۔ ان کی خوبی یہ ہے کہ فن پارے کی پرکھ میں مذہبی روایتوں سے تعلق کو بھی ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ آدمی کیسا ہی کیوں نہ ہو خدا آدمی کے دل میں رہتا ہے تو اس کے فن پارے میں بھی احساس دلائے بغیر آمود ہو گا۔ جیلانی کامران اس زاویے سے بڑے کامیاب نقاد ہیں اور قابلِ داد۔

ڈاکٹر سلیم اختر کے ہاں بھی جدید علامتوں کی پرکھ کی صلاحیت موجود ہے ۔ لیکن جہاں ہر نئے ایڈیشن میں بدل جانے والی ان کی ادب کی مختصر ترین تاریخ نے قاری کا اعتماد ختم کردیا ہے وہیں وہ خود بھی جھنجھلاہٹ کا شکار ہوکر غیر متوازن ہوگئے ہیں یوں ان کے تنقیدی عدم توازن نے علامتی ادب کا ایک اچھا نقاد ضائع کر دیا ۔

انیس ناگی کے بعض تنقیدی فیصلے چونکاتے ہیں لیکن غور کیا جائے تو ان میں جزوی صداقت بھی ملتی ہے ۔ ان کے ہاں علامتوں کو پرکھنے کی صلاحیت موجود ہے ۔ لیکن ان کا انتہا پسند رویہ اور کبھی کبھی ذاتی سطح کا جھگڑا ان کے تنقیدی فیصلوں کا رُخ موڑ دیتا ہے ۔ اگر انیس ناگی تنقیدی فیصلوں کے ساتھ ساتھ فن پارے کی پرکھ پر زیادہ توجہ دینے لگیں تو ان کی ناقدانہ صلاحیتیں نکھر بھی سکتی ہیں اور نئے ادب کے لئے مفید بھی ثابت ہوسکتی ہیں ۔

موجودہ علامتی ادب کے اس تعارفی جائزے میں میں نے مختلف اصنافِ ادب میں علامتوں کے برتاؤ اور ان کی نوعیت کی نشاندہی کی ہے ایک مسئلہ جو سارے ادب کے بارے میں کم و بیش موجود ہے ، یہ ہے کہ ادب اور قاری کا رشتہ ٹوٹتا چلا جا رہا ہے ۔ اس مسئلے کی دو بنیادی وجوہ ہیں ، ایک جعلی علامت سازی کا دوسرا قاری کے ادبی مزاج کا معیار گرنے کا ۔ ادب پارہ کتنا ہی تہہ در تہہ معنویت کا حامل کیوں نہ ہو اس کی کم از کم کوئی ایک تہہ تو منکشف ہونی چاہئے ۔ جعلی علامت نگاری کے خاتمے کی یہی صورت ہے کہ ادیب کے ادب پارے کا تجزیاتی مطالعہ کیا جائے ۔ اس طرح کھرے اور کھوٹے کی شناخت بھی ہوجائے گی اور شائد کسی حد تک عام قاری کی تجربے میں عدم شرکت کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا ۔ قاری کے لئے تجربے میں شرکت کا جواز فراہم کرنے کے بعد بھی اگر قاری کا ادبی مزاج بہتر نہیں ہوتا تو یہ قاری کا مسئلہ ہے پھر ادب کا مسئلہ نہیں ۔ لیکن جعلی علامت سازی

کے خاتمے کے لئے مؤثر اقدام کی ضرورت ہے۔ ادب پارے کی تجزیاتی مطالعے کی ایک احسن صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ادیب پہلے خود اپنے ادب پارے کے پس منظر سے ممکنہ حد تک قاری کو آگاہ کرے۔ یہ ادب پارے کی معنویت کی ایک تہہ ہوگی پھر قاری اس کے وسیلے سے دیگر تہوں یا کسی ایک تہہ تک بآسانی رسائی حاصل کر سکے گا۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی نظم "نباض" کے بارے میں" نردبان" میں ایسی ہی وضاحت کی ہے۔ اس سے ایک سطح پر نظم کے معانی کی حد بندی ہوتی ہے مگر دوسری سطح پر نئی معنویت کے امکانات سامنے آجاتے ہیں۔

رجسٹرڈ ایس نمبر ۲۴۷۲ جاری شدہ ۱۹۲۲ء

علمی اداروں کے لیے محکمۂ تعلیم کراچی سے منظور شدہ سرکلر نمبر ڈی/ الف یو پی/ ۳۶۶۹

بانی

علّامہ نیاز فتح پوری

نگار پاکستان

مدیر

ڈاکٹر فرمان فتح پوری

ادارہ

پروفیسر انجم اعظمی، سرشار صدیقی، امراؤ طارق

زیرِ اہتمام:- فتح پور ایجوکیشنل سوسائٹی۔ کراچی

دفتر :- ۶۰ درلی روڈ۔ گارڈن ایسٹ کراچی

مراسلت :- سی ۲۸۔ بلاک ۱۳ ڈی گلشن اقبال، فون ۴۶۳۳۶۷

زیرِ نظر شمارہ قیمت پانچ روپے

فہرست مضامین

ترسٹھواں سال	نومبر ۱۹۸۲ء	شمارہ ۱۱

احترام کیجئے

قرآن کریم کی مقدس آیات اور احادیث نبویؐ آپ کے دینی معلومات میں اضافے اور تبلیغ کے لئے شائع کی جاتی ہیں۔ ان کا احترام آپ پر فرض ہے۔ لہٰذا جن صفحات پر یہ آیات درج ہوں ان کو صحیح اسلامی طریقے پر بے حرمتی سے محفوظ رکھیں۔

سیّد اختر حسین نے ایجوکیشنل پریس سے چھپوا کر قمر کتاب گھر اردو بازار کراچی سے شائع کیا

ملاحظات

طبِّ اسلامی کی تیسری عالمی کانفرنس

گزشتہ ماہ (ستمبر) استنبول (ترکی) میں اسلامک آرگنائزیشن آف میڈیکل سائنسز کی تیسری کانفرنس منعقد ہوئی اس کانفرنس میں ہمدرد فاؤنڈیشن کے چیرمین جناب حکیم محمدّ سعید نے شرکت فرمائی۔ اس کی تفصیلی رپورٹ جناب علی حسن صاحب نے مرتب کی۔ یہ رپورٹ انھیں کے الفاظ میں اس اہم خبر کے ساتھ کہ اس سلسلے کی چوتھی کانفرنس ۱۹۸۶ء کے شروع میں لاہور میں منعقد ہوگی اور اس کے انعقاد کی پوری ذمّہ داری حکیم محمدّ سعید صاحب نے قبول فرمائی ہے، نذرِ قارئین کی جاتی ہے۔ (ادارہ)

منظمہ اسلامی علم طبیّ (اسلامک آرگنائزیشن آف میڈیکل سائنسز) ...یت میں قائم ایک مستعد اور فعال تنظیم طبیّ ہے جو پارلیمان کویت کی منظوری ...صاحب الحشم امیرِ کویت حضرت جابر الاحمد کی طرف سے جاری کردہ ...امیر ڈگری''، کے تحت قائم ہوئی ہے قانون ۱۸ - ۱۹۸۴ء کے تحت ...نظمہ اسلامی علوم طبیّ کی روشنی میں ایک مجلس الامنا (بورڈ آف ٹرسٹیز) ...ئم ہوا ہے جو منظمہ کے تمام فکر وعمل کا مجاز ہے۔ کویت میں اس سے قبل ...ل ودوم کانفرنس عالمی طب اسلامی انعقاد پذیر ہو چکی ہیں اب منظمہ ...لامی علوم طبیّ کے تحت تیسری" کانفرنس عالمی طب اسلامی ۲۸ ستمبر تا ...اکتوبر ترکی میں انعقاد پذیر ہوئی ہے۔

فہرست مضامین

تریسٹھواں سال | نومبر ۱۹۸۴ء | شمارہ ۱۱

احترام کیجیے

قرآن کریم کی مقدس آیات اور احادیث نبوی ؐ آپ کے دینی معلومات میں اضافے اور تبلیغ کے لئے شائع کی جاتی ہیں۔ ان کا احترام آپ پر فرض ہے۔ لہٰذا جن صفحات پر یہ آیات درج ہوں ان کو صحیح اسلامی طریقے پر بے حرمتی سے محفوظ رکھیں۔

سیّد اختر حسین نے ایجوکیشنل پریس سے چھپوا کر قمر کتاب گھر اردو بازار کراچی سے شائع کیا

ملاحظات

طبِّ اسلامی کی تیسری عالمی کانفرنس

گزشتہ ماہ (ستمبر) استنبول (ترکی) میں اسلامک آرگنائزیشن آف میڈیکل سائنسز کی تیسری کانفرنس منعقد ہوئی اس کانفرنس میں ہمدرد فاؤنڈیشن کے چیرمین جناب حکیم محمد سعید نے شرکت فرمائی۔ اس کی تفصیلی رپورٹ جناب علی حسن صاحب نے مرتب کی۔ یہ رپورٹ انھیں کے الفاظ میں اس اہم خبر کے ساتھ کہ اس سلسلے کی چوتھی کانفرنس ۱۹۸۶ء کے شروع میں لاہور میں منعقد ہوگی اور اس کے انعقاد کی پوری ذمّہ داری حکیم محمد سعید صاحب نے قبول فرمائی ہے، نذرِ قارئین کی جاتی ہے۔ (ادارہ)

منظمۂ اسلامی علم طبّی (اسلامک آرگنائزیشن آف میڈیکل سائنسز) کویت میں قائم ایک مستعد اور فعال تنظیم طبّی ہے جو پارلیمان کویت کی منظوری اور صاحب الحشم امیر کویت حضرت جابر الاحمد کی طرف سے جاری کردہ "امیر ڈگری" کے تحت قائم ہوئی ہے قانون ۱۸ - ۱۹۸۴ء کے تحت منظمۂ اسلامی علوم طبّیا کی روشنی میں ایک مجلس الامنا (بورڈ آف ٹرسٹیز) قائم ہوا ہے جو منظمہ کے تمام فکر و عمل کا مجاز ہے۔ کویت میں اس سے قبل اوّل و دوم کانفرنس عالمی طب اسلامی انعقاد پذیر ہو چکی ہیں اب منظمۂ اسلامی علوم طبّی کے تحت تیسری" کانفرنس عالمی طب اسلامی ۲۸ ستمبر تا ۱۲ اکتوبر ترکی میں انعقاد پذیر ہوئی ہے۔

استنبول، ترکی سے آمدہ بڑی خوش آئند اور ہمت افزا تفصیلات کے مطابق وہاں کم از کم ایک صدی کے بند آفتابِ طبّ پوری آب و تاب کے ساتھ طلوع ہوا ہے۔ عنوان سوم کانفرنس عالمی طبّ اسلامی تھا جس میں کم از کم ۲۵ ممالک کے وہ علمائے طب و سائنس شریک ہوئے جن کے دماغ روشن، ضمیر پاک اور دل منوّر ہیں اور جو عالم انسانیت کے دوست، ورثۂ علم کے محافظ اور صحت عالم کے ہمدرد ہیں۔ تعصّبات فنّی کا دُور دُور ان کے فکر و نظر سے کوئی علاقہ نہیں اور وہ اپنی تمام توانائیوں کے ساتھ فن شریف طب کے احیا و ترقی کے پر جوش حامی ہیں اور دنیا کی ہر طب کو دعوتِ فکر اور مشورہ اشتراک دیتے ہیں۔

تفصیلات کے مطابق کانفرنس نے متعدد تعمیری اقدامات کی نشاندہی کی ہے اس نے تمام ممالک اسلامیہ کو مشورہ دیا ہے کہ وہ اپنے ہاں نباتات کی کاشت و پرداخت کے لئے ایک نیشنل کمیشن قائم کریں اور نباتات پر تحقیقات کا پرجوش آغاز کریں۔ کانفرنس نے مخطوطاتِ طبیّ پر علمی اور تنقیدی کام کرنے کا فیصلہ کیا ہے تاکہ ان شخصیات سے تعاون ہو سکے کہ جن کی سائنسی پیش رفت نے نہ صرف میدان طب میں اساسی کام کئے بلکہ آنے والے دور کی ہر سائنس کے لئے بنیادی کام کیا ہے۔ کانفرنس نے ایک اہم ترین فیصلہ یہ کیا ہے کہ تاریخ طب و سائنس کے سلسلے کی جو کڑیاں بر بنائے اسباب مختلف ٹوٹ گئی ہیں ان کو جوڑنے کے ساتھ تاریخ سائنس کے ارتباط کا سامان کیا جائے۔ کانفرنس نے سب سے اہم ایک یہ فیصلہ کیا ہے کہ نظریہ و فلسفۂ طبّ اسلامی پر غائرانہ تحقیق اور سائنسی کام کا ایک انداز سے آغاز کیا جائے کہ طب کو زبان سائنس عصری دی جا سکے اور ان اذہان کی فہم کا سامان کیا جائے کہ جو اس میدان میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ اس میدان میں پاکستان کی نہایت متحرک انجمن ترقی کی تحریک پر ہمدرد انڈیا اور ہمدرد پاکستان عالمی

ادارۂ صحت (ورلڈ ہیلتھ آرگنائزیشن) جنیوا، سوئزرلینڈ کی سرپرستی میں ۱۹۸۳ء میں ارکان اربعہ پر جو تحقیقی کام کیا ہے اس نے نظریۂ طب کی عالمی تائید کا اہتمام کر دیا ہے۔ نئی دہلی میں اور اس کے بعد کراچی میں دنیا بھر سے ماہرینِ عناصریات جمع ہوئے اور صحت و مرض کے عناصر اربعہ کے متعلق انقلاب انگیز انکشافات اور اکتشافات کا سامان ہوا، میدانِ طب میں یہ وہ سائنسی جدوجہد ہے جس کی ماضی میں کوئی نظیر نہیں ہے۔ افسوس یہ ہے کہ طب کے نظریات پر اس عالمی و سائنسی اور تاریخ ساز پیش رفت کو سمجھنے والے اور اس پیش رفت کی وقعت کا ادراک کرنے والے طبیب موجود نہیں ہیں۔ اس پیش رفت کو علمائے سائنس نے بکمال استحسان دیکھا ہے۔

سوم کانفرنس عالمی طبِّ اسلامی میں درجنوں علمائے صحت و سلوک، نباتات، روحانیات (سائیکو تھیراپی) اثرات ادویہ (فارماکولوجی) وغیرہ پر مقالات پیش کئے۔ ایک اہم مقالہ "ترکی میں طب"، جناب محترم حکیم محمد سعید صاحب کا تھا جس میں تاریخی اعتبار سے ترکی میں طِب پر گہری نگاہ ڈالی گئی، اس سے قبل ۱۹۸۲ء میں جناب حکیم صاحب نے جامعہ استنبول ٹیکنیکی میں اس موضوع پر ایک لکچر دیا تھا، اس موقع پر جامع استنبول نے جناب حکیم صاحب کو ایک خصوصی جلسہ عطائے اسناد میں سند اعزاز عطا کی تھی۔ تحریک طبّی اب محدود نہیں ہے۔ اس کے اثرات عالمی سطح تک وسعت حاصل کر چکے ہیں منظمۂ اسلامی علوم طبّی (کویت) کے زیر اہتمام کویت میں دو عالمی کانفرنسوں کے بعد یہ تیسری کانفرنس کویت ہے جو استنبول میں انعقاد پذیر ہوئی جس کا حکومت ترکیہ نے والہانہ استقبال کیا۔ کانفرنس زیر سرپرستی صدر جمہوریہ ترکی منعقد ہوئی اور وزیر اعظم ترکی نے اسکا افتتاح کیا اور جلسہ اوّل کی صدارت کی۔

استنبول سے ملنے والی اطلاعات کے مطابق انشاء اللہ تعالیٰ سوم کانفرنس عالمی طب اسلامی ۱۹۸۶ء کے شروع میں لاہور پاکستان میں منعقد ہوگی جس کی پوری ذمہ داری جناب حکیم محمد سعید (پاکستان) نے قبول فرمائی ہے اطبائے پاکستان کے لئے اور حاملین طب مغربی نیز سائنسدانوں کے لئے یہ اقدام موجب فخر و مباہات ہے، چہارم کانفرنس کے انعقاد کا فخر پاکستان کو حاصل ہوگا۔ اس کا اعلان جلسۂ اختتامیہ میں وزیر صحت کویت ہز ایکسی لنسی ڈاکٹر عبدالرحمان عبداللہ العوضی صاحب نے فرمایا۔ اس جلسے میں علمائے ترکی بمقدار کثیر موجود تھے اور وزیر صحت ترکی اور گورنر استنبول بھی تشریف فرما تھے اس موقع پر اپنے خطاب میں وزیر صحت کویت نے حکیم محمد سعید کی طرف رجوع کرکے فرمایا "حکیم سعید ہمارے لیڈر ہیں۔" جناب حکیم محمد سعید نے شکریہ ادا کیا اور پاکستان میں چہارم کانفرنس کو کامیابی کے ساتھ منعقد کرنے کا یقین دلایا۔

پاکستان میں حکیم، ڈاکٹر اور سائنس دانوں کا ایک مخلص گروہ پورے خلوص عمل کے ساتھ مصروف خدمت ہے۔ ہمیں توقع رکھنی چاہیئے کہ یہ اتحاد ثلاثہ چہارم کانفرنس عالمی طب اسلامی میں یک ذہن اور یک فکر ہو کر اس میدان میں پیش رفت کرے گا اور اس میں یقین محکم رکھے گا کہ اتحاد میں بڑی برکات ہیں اور پاکستان کے ۳۷ سالہ ماضی میں فنی تعصبات طب و صحت کی کوئی مثبت خدمت نہیں کر سکے ہیں۔

فرمان فتح پوری

ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید

اشاریت کیا ہے

اردو شاعری میں اشاریت اگرچہ کوئی نئی چیز نہیں تاہم بحیثیت ایک رجحان کے اس کو قدیم بھی قرار دیا نہیں جاسکتا اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اشارہ، رمز، ایماء یا علامت کی جڑیں اردو شاعری میں بہت گہری ہیں، بڑی دور تک چلی گئی ہیں۔ پھر بھی جہاں تک تشبیہہ، استعارہ، کنایہ اور تمثیل کا تعلق ہے، بعض مواقع پر تو ایسا بھی ہوا ہے کہ اشارے کو تشبیہہ، استعارے، کنائے اور تمثیل سے گڈمڈ کردیا لیا۔ پروفیسر محمد مجیب نے اپنی کتاب "روسی ادب" میں روسی اشاریت پسندوں کو استعاریت پسندوں سے موسوم کیا ہے۔ ممتاز حسین اشارے اور استعارے کو ہم معنی قرار دیتے ہیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اپنی تصنیف "جدید شاعری" میں تمثیلی انداز کو SYMBOLIC تحریر کیا ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر سلام سندیلوی اپنے مضمون "رمزیہ اور ادب" میں رمزیہ کو تمثیل-ALLEGORY کا مترادف بتلاتے ہیں ——— یہ نتیجہ ہے اشارے، استعارے اور تمثیل وغیرہ کے فرق کو نظر انداز کرنے کا ——— ایسی مثالیں اور بھی مل جائیں گی۔ حالانکہ ان کے مابین فرق ایسا نہیں کہ محسوس نہ کیا جائے۔ رمز، ایماء، علامت اور اشارہ، بنیادی طور پر ایک ہی ہیں، ایک دوسرے کے مترادفات! پروفیسر یوسف حسین خاں نے "فرانسیسی ادب" میں لفظ "رمز" استعمال کیا ہے۔ ان دنوں لفظ "علامت" کا استعمال خاصہ ہو رہا ہے۔ میں نے لفظ "اشارہ" کو ترجیح دی

ہے کہ اس کے مشتقات اشاریت اور اشاریتی وغیرہ وضع کیے جا سکتے ہیں۔ بات یہاں تک تو ٹھیک ہے لیکن اگر ان کی بجائے "استعارہ" یا "تمثیل" وغیرہ استعمال کیے جائیں تو یقیناً پیچیدگی ہوگی اشارے اور استعارے کے بارے میں ڈاکٹر شوکت سبزواری نے لکھا ہے :

"اردو کے تنقیدی ادب میں جس طرح یہ دو اصطلاحیں استعمال ہو رہی ہیں اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ عام لکھنے والوں کے ذہن میں ان کا کوئی واضح اور معین مفہوم نہیں۔ استعارے اور اشارے میں عام طور پر فرق بھی نہیں کیا جاتا اور ان کو خلط ملط کر کے غلط اور گمراہ کن نتیجے نکال لیے جاتے ہیں"۱

استعارہ، دراصل تشبیہ کے بعد کا قدم ہے اور اشارہ، استعارے کے بعد کا، اور تشبیہ کے سلسلے کی آخری کڑی۔ یعنی اس ترتیب سے :

تشبیہ

استعارہ

اشارہ

تشبیہ اور استعارے کے فرق اور خاص طور پر استعارے اور اشارے کے مابین نازک اور باریک ترین فرق کو صحیح طور پر سمجھنے کے لیے ان تینوں کی تشریح ضروری ہے ——

تشبیہ، عربی لفظ ہے۔ استعارے اور اشارے کے مقابلے میں تشبیہ کی تعریف

---

۱ ڈاکٹر شوکت سبزواری "معیارِ ادب" مکتبہ اسلوب کراچی۔ سنہ ۱۹۶۱ء اشاعتِ اول ص ۹۵-۹۶

بے حد سادہ ہے" جامع اللغات" میں تو تشبیہ کے بارے میں بس اس قدر ملے گا: "ایک چیز کو دوسری کی مانند ٹھہرانا"[1] رابن سکیلٹن نے بھی تشبیہ کی تعریف کچھ اس طرح سیدھے سادے انداز میں کی ہے: "یک تقابل جس میں "مانند" یا "جیسے" کے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں۔"[2] "نور اللغات" کی بموجب "ایک چیز کو دوسری چیز کے مانند ٹھہرانا، جیسے کسی بہادر کو کہنا کہ اپنے زمانے کا رستم ہے۔ جس سے تشبیہ دیتے ہیں اس کو مشبہ اور جس امر میں تشبیہ دیتے ہیں اس کو وجہ شبہ کہتے ہیں۔"[3] ظاہر ہے یہ تعریفات چلتی چلاتی اور عمومی نوعیت کی حامل ہیں۔ مولوی نجم الغنی رامپوری نے البتہ کسی قدر تفصیل سے کام لیا ہے:

"تشبیہ، لغت میں دلالت ہے اس بات پر کہ ایک شے دوسری شے کے ساتھ ایک معنی میں شریک ہے اور علمِ بیان کی اصطلاح میں تشبیہ سے مراد دلالت ہے دو چیزوں کی، جو آپس میں جدا جدا ہوں ایک معنی میں شریک ہونے پر، اس طرح کہ نہ بطور استعارے کے نہ ہو اور نہ بطور تجرید کے۔"[4]

تشبیہ میں تین چیزیں ہیں: مشبہ، مشبہ بہ اور وجہ شبہ ———— ان میں اہمیت وجہ شبہ کو ہوتی ہے۔ وجہ شبہ جس قدر مناسب، موزوں اور برمحل ہوگی، تشبیہ بھی اسی قدر جان دار، دل آویز اور مؤثر رہے گی۔ صاحب "بحر الفصاحت" ہی کی بموجب:

• "طرفینِ تشبیہ، دو چیزیں ہیں۔ ایک مشبہ، وہ جس کو تشبیہ دی جائے اور دوسرے مشبہ بہ، وہ ہے

---

۱ "جامع اللغات" جلد دوم ص ۲۱۵

۲ ROBIN SKLETON "THE POETIC PATTERN" ROUTLEDGE AND KEGAN PAUL, 1956, P. 102.

۳ نور اللغات ۱۹۵۹ء جلد دوم ص ۳۳۵

۴ نجم الغنی رامپوری "بحر الفصاحت"، راجہ رام کمار بکڈپو، لکھنؤ ۱۹۲۶ء ص ۲۳

جس سے کسی چیز کو تشبیہ دیں اور مشبہ سے اس صفت میں زیادہ ہو جس کی وجہ سے تشبیہ دی جائے اور یہ زیادتی، خواہ از روئے حقیقت کے ہو، خواہ از روئے ادعاء کے۔ اور اگر ایسا نہ ہو بلکہ وہ صفت دونوں میں برابر ہو تو تشبیہ صحیح نہ ہوگی، کیونکہ تشبیہ میں ایک کی زیادتی اور ایک کے نقصان کا قصد ہوتا ہے۔ اور جہاں دونوں کی مساوات کا قصد ہو تو اس کو تشابہ کہتے ہیں، یعنی یہ اس کے مشابہ ہے اور وہ اس کے۔[۱]

اس طرح تشبیہ کو کثرت میں وحدت کی تلاش کا نام دیا جانا چاہیئے۔ تشبیہ سے تحریر سج اور سنور جاتی ہے۔ بات آسانی سے سمجھ میں آتی اور دل آویز ہو جاتی ہے۔ انشاپردازی کی آرائش و زیبائش اور اس کے جمال کو قائم رکھنے و نیز جذبات و احساسات کے مؤثر اظہار میں تشبیہ کا اہم کردار ہوتا ہے۔ خلیفہ عبدالحکیم کے نزدیک :

"جذبات کی زبان تشبیہی ہوتی ہے شاعری زیادہ تر جذبات کے اظہار کا نام ہے۔ اس لیے مؤثر شعر وہی ہوتا ہے جس میں کوئی دلنشیں تشبیہ استعمال کی گئی ہو۔ جب دل کسی جذبے سے لبریز ہو تو پیمانہ کسی تشبیہ ہی میں چھلکتا ہے۔ کمالِ لذت کا اظہار بھی خود بخود تشبیہ کے ذریعہ ہوتا ہے اور فرطِ الم بھی تشبیہی اور شاعرانہ زبان وضع کر لیتا ہے"۔[۲]

یوں تشبیہ کی اہمیت مسلم ہے۔

۱۔ "بحر الفصاحت" ص ۲۳-۲۲۲

۲۔ ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم "تشبیہات رومی" ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور، فروری ۱۹۵۹ء۔ پہلا ایڈیشن ص ۱

استعارہ کہنے کو تو تشبیہ کے بعد کا قدم ہے لیکن اس کی دنیا ہی بدلی ہوئی ہے۔ بدیہی طور پر
گو بھی تعلق ہو، حقیقت میں ان دونوں کی مابین زمین اور آسمان کا فرق ہے۔ اسی سے استعارے
کی اہمیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ تشبیہ سے انشا پردازی میں سنگھار پیدا ہوتا ہے تو
استعارہ سولہ سنگھار کا کام دیتا ہے۔ استعارہ، تحریر کو ایک نئے حسن اور نئی آرائش سے
روشناس بلکہ ہمکنار کر دیتا ہے۔ تشبیہ میں مشبہ اور مشبہ بہ میں ایک خاص تعلق اور مشابہت
پائی جاتی ہے تاہم ایک پردہ ضرور رہتا ہے۔ اسی وجہ سے من و تو کا امتیاز بھی۔ لیکن استعارے
میں مشبہ اور مشبہ بہ ایک جان دو قالب بن جاتے ہیں۔ من تو شدم اور تو من شدی کی تفسیر!
اسی عمل کے باعث استعارہ اپنی تاثیر میں تشبیہ سے کئی گنا افزوں ہو جاتا ہے۔

یونانی لفظ (جو لفظ استعارے کا ماخذ ہے) کے معنی TO CARRY ON (لے جانا)
ہیں۔ گویا استعارہ وہ ہے جو کسی لفظ کے معنوں کو اس کے لغوی مفہوم سے آگے لے جاتا ہے اس
میں وسعت پیدا کرتا ہے۔ بقول ڈیوڈ ڈائچس:

"استعارہ، کئی چیزوں کو بیک وقت کہنے کے لیے
معنوں کو وسعت دینے کا ایک طریقہ ہے۔"[1]

آئی۔ اے۔ رچرڈ نے بھی کم و بیش یہی بات کہی ہے اس کے الفاظ میں:

"استعارہ ایک SEMI-SUR-REPTITIOUS
طریقہ ہے، جس کے ذریعہ عظیم متنوع عناصر کو ایک
تجربے کے پیرہن میں ملبوس کیا جاتا ہے۔"[2]

اردو کے مستند لغات، استعارے کے باب میں یوں کہتے ہیں:

"علم بیان کی اصطلاح میں حقیقی اور مجازی معنوں کے
درمیان تشبیہ کا علاقہ ہونا مضاف الیہ کو مضاف سے تشبیہ ہونے
کی حالت میں مضاف کو استعارہ کہتے ہیں۔"[3]

---

1. DAVID DAICHES " CRITICAL APPROCHES TO LITERATURE" 1967 - P. 167
2. I.A. RICHARD - ". PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM" - 1967 - P. 189
3. "جامع اللغات" ص ۱۹۰

"بحر الفصاحت" کی بموجب!

"استعارے میں مُشبّہ کو بعینہٖ مشبہ بہ ٹھیرا لیتے ہیں۔ یعنی بہادر کو بعینہٖ شیر سمجھ لیتے ہیں"[1]

اُردو میں استعارے کا مفہوم عربی اور فارسی کی لغات کی روشنی میں متعین کیا گیا ہے چنانچہ اُردو لغت نویسوں نے انہی سے استفادہ کیا ہے۔ جب ہم اس سمت رجوع ہوتے ہیں تو "حسن التوصل الی صناعۃ الترسل" کے مؤلف کے مطابق استعارہ اسے کہتے ہیں کہ تشبیہ میں مبالغہ کی غرض سے حقیقت کے معنی کا کسی چیز میں ادعا کرنا اور شبہ کے ذکر کو لفظاً یا تقریراً ترک کر دینا۔ دوسری عبارت میں استعارہ اُسے کہتے ہیں کہ تشبیہ میں مبالغہ کی غرض سے ایک چیز کو دوسری چیز کر دینا یا پھر ایک چیز کو دوسری چیز کے واسطے کر دینا۔ پس اگر کوئی یوں کہے کہ میں نے شیر کو دیکھا ہے اور مراد اس کی شیر سے شجاع ہو تو یہ استعارہ ہے اور اگر یوں کہے کہ زید شیر ہے تو یہ استعارہ نہ ہوگا اس لیے کہ اس وقت لفظ میں ایک ایسی چیز ہے جو اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ بعینہٖ شیر نہیں ہے پس مبالغہ حاصل نہ ہوگا۔ یہاں حرفِ تشبیہ محذوف ہے، اور اس قسم کو تشبیہ مضمر الاداۃ کہتے ہیں۔ تشبیہ مضمر الاداۃ اور استعارہ میں یہ فرق ہے کہ اوّل الذکر میں اداۃ تشبیہ کا ظاہر کرنا درست ہے اور آخر الذکر میں درست نہیں اس لیے استعارہ میں مستعار لہٗ کا ذکر بالکل متروک ہوتا ہے۔ یہ لفظاً مذکور ہوتا ہے نہ تقریراً۔ کیونکہ اس اظہار سے استعارے کی خوبی جاتی رہتی ہے۔ پس صرف مستعار منہ کے ذکر پر کفایت کرتے ہیں۔

علامہ تفتازانی نے تلویح حاشیہ توضیح میں لکھا ہے کہ علمائے بیان کے نزدیک استعارہ یہ ہے کہ مشبہ بہ کو مشبہ میں استعمال کریں اور کلام مشبہ کے ذکر سے خالی ہو اور قرینہ نہ ہونے کے وقت میں مشبہ بہ کے ارادے کی صلاحیت رکھتا ہو۔

مجمع الصنائع کے مؤلف کے مطابق یہ بھی استعارے کی قبیل سے ہے کہ غیر ذوی العقول سے خطاب کریں۔ اور شعراء جو مناظرات ان میں باندھتے ہیں جیسے مناظرہ تلوار اور عقل کا اور عقل و عشق کا اور گل و مُل (شراب) کا اور عدل و انصاف کا۔ یہ سب استعارے میں داخل ہیں۔ مگر اس میں تاویل ہے اس لیے کہ استعارے کا مبنیٰ تشبیہ پر ہے اور وہ یہاں نہیں۔

---

[1] "بحر الفصاحت" ص ۱۱۸

طرفینِ استعارے کے بارے میں بحر الفصاحت میں لکھا ہے :

"استعارہ میں مشبہ بہ کے معنی کو مستعار منہ کہتے ہیں اور اس لفظ کو جو مشبہ بہ کے معنی پر دلالت کرے مستعار کہتے ہیں اور مشبہ کے معنی کو مستعار لہ کہتے ہیں اور وجہ شبہ کو استعارے کی بحث میں وجہ جامع کہتے ہیں۔"[1]

استعارے کی کئی اقسام ہیں لیکن ان میں استعارہ بالتصریح، استعارہ بالکنایہ اور استعارہ تخییلیہ کی اہمیت زیادہ ہے۔ استعارہ بالتصریح میں مشبہ بعینہٖ مشبہ بہ قرار دیا جاتا ہے۔ اسی واسطے دونوں میں سے مشبہ بہ کا ذکر کرتے ہیں۔ جیسے صنم یا بت کہیں اور معشوق مراد لیں اور جب مشبہ مذکور اور مشبہ بہ متروک ہو تو مشبہ کو استعارہ بالکنایہ کہتے ہیں۔ جیسے مصرعہ (ہمارے قتل کرنے کو نگاہِ یار کافی ہے) میں نگاہ کو تیر سے استعارہ کیا گیا ہے۔ یہاں نگاہ استعارہ بالکنایہ ہے۔ اسی طرح جب مشبہ بہ ترک کیا جائے تو جس قرینے سے وہ سمجھ میں آئے اُسے استعارہ تخییلیہ کہتے ہیں۔ جیسے مصرعہ بالا میں نگاہ کو تیر سے استعارہ کیا ہے جو مشبہ بہ ہے اور متروک ہے۔ قتل کرنا جو قرینہ ہے اُس سے سمجھا جاتا ہے۔ قتل کرنا استعارہ تخییلیہ ہے۔[2]

استعارے کے باب میں مزید تفصیل سے قبل آیئے کچھ کنایے کی وضاحت بھی کر لی جائے۔ لغوی طور پر کنایہ کے معنی پوشیدہ یا مبہم بات کے ہیں۔ جس کی تفصیل کچھ یوں ہے :

"علمِ بیان کی اصطلاح میں کنایہ اس لفظ کو کہتے ہیں جو اپنے معنی موضوع لہ میں مستعمل ہو لیکن مقصود وہ معنی نہ ہوں بلکہ ایک دوسرے معنی ہوں جو ان پہلے معنی کے ملزوم ہوں۔ اور ان دوسرے معنی کا مقصود ہونا معنی موضوع لہ کے ارادے کے منافی نہیں کیونکہ

---

[1] "بحر الفصاحت" ص۱۶۸
[2] "جامع اللغات" ص۱۹

استعمال اس لفظ کا موضوع لہ میں ہوا ہے تو ان معنی کے مقصود ہونے کے دوسرے معنی میں کوئی ہرج پیدا نہ ہوگا۔ پس کنایہ میں لازم یعنی موضوع لہ بھی مراد ہوتا ہے مگر فرق اتنا ہے کہ یہ بالعرض مراد ہوتا ہے اور دوسرے معنی میں جو ملزوم ہیں وہ بالذات مراد ہوتے ہیں کیونکہ موضوع لہ کا مراد ہونا محض اس غرض سے ہے کہ جب سننے والے کے ذہن میں اس کی تصویر حاصل ہو جائے تو دوسرے معنی کی طرف جن سے کنایہ واقع ہوتا ہے، انتقال ہو سکے۔[1]

کنایہ کے بارے میں اس وضاحت کے بعد استعارے اور کنایے کے مابین قریبی ارتباط کا اظہار ہوتا ہے۔ آئیے اب ہم پھر استعارے کی طرف رجوع ہوں۔ استعارہ دراصل الفاظ کا وہ دریچہ ہے جس کے ذریعہ ہم معنویت کے گلستان کا نظارہ کرتے ہیں۔ نا معلوم تجربات کی دنیا کی سیر! ———— استعارہ کو اگرچہ بعضوں نے (پتہ نہیں کیوں؟) شاعری کے حدود سے باہر قرار دیا ہے لیکن ادب میں استعارے کی بے حد اہمیت ہے اور جہاں تک شاعری کا تعلق ہے استعارے کو جانِ شاعری قرار دینا چاہئے۔ ہر ادب میں اور ہر دور میں استعارے کو شاعری کا زیور سمجھا گیا ہے اور ایسا زیور جس کے بغیر شاعری کا حسن دلکش نہیں ہو سکتا۔ ارسطو نے "بوطیقا" میں لکھا ہے کہ استعارے پر قدرت رکھنا شعری کمالات میں سب سے بڑا کمال اور جینیس ہونے کی علامت ہے، ڈاکٹر یوسف حسین خاں کے الفاظ میں:

"استعارہ معنی آفرینی اور جدتِ ادا کا ایک زبردست وسیلہ ہے جسے تغزل میں برتنا شاعرانہ کمال پر دلالت کرتا ہے اور اس کے ذریعہ خیال کی بالیدگی اور رسائی میں اضافہ ہوتا ہے اور معمولی سی بات کو کہاں

---

[1] "بحر الفصاحت" ص ۸۰۲-۸۰۳

رسے کہاں پہنچایا جاسکتا ہے۔[1]

ایف۔ ڈبلیو۔ ایمس نے استعارے کو بجائے خود ایک چھوٹی سی نظم سے تعبیر کیا ہے اور عہدِ جدید کے ایک مغربی نقاد کے نزدیک :

"استعارہ شاعری میں اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی حیثیت آرائش کی کسی شے کی نہیں۔ یہ ہماری زبان کا لازمی حصہ ہے۔ جب تک ہم روزمرہ کا بول چال میں استعارے کی اہمیت سے واقف نہ ہوں ہم شاعری میں اس کے استعمال سے آگاہ نہیں ہو سکتے۔ نثر میں ہو یا نظم میں کسی تصور کے لیے ایمج کی تخلیق کا مرکزی ذریعہ استعارہ ہے۔"[2]

علامہ شبلی کے نزدیک استعارہ "دراصل فطری طرزِ ادا ہے"[3]، اس سے کلام میں حسن پیدا ہوتا ہے، فطری حسن، استعارے کی اہمیت کا اندازہ ہم اس طرح بھی کر سکتے ہیں کہ بعض اوقات استعاراتی اظہار دنیائے شعر و ادب میں معیاری متصور کیا گیا ہے، حتیٰ کہ یہ استعاراتی معانی ہی آگے چل کر لغوی معنوں کی طرح عام ہو جاتے ہیں۔ ایک قادر الکلام شاعر جس کو فن پر عبور حاصل ہوتا ہے کسی لفظ کو بطور استعارہ یوں استعمال کرتا ہے جو اس سے پہلے نہیں ہوا تھا۔ ایسا استعمال کسی بھی نظم کو اعلیٰ مقام کا حامل بنا دیتا ہے۔ دبستانِ دکن کے ایک استادِ سخن غلام علی حادی کا شعر ہے :

نکھرتا ہے غزل کا رنگ حادی
اگر ہوں استعارے اور کنایے

---

[1] ڈاکٹر یوسف حسین خاں "اردو غزل" انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ تیسری بار ۱۹۶۰ء

[2] NEAL FRANK DOUBLEADAY " STUDIES IN POETRY " - 1941 - P - 83.

[3] شبلی نعمانی "شعر العجم" (جلد چہارم) معارف پریس اعظم گڑھ ۱۹۵۱ء - ص ۸۷

استعمال اس لفظ کا موضوع لہ میں ہوا ہے تو ان معنی کے مقصود ہونے کے دوسرے معنی میں کوئی ہرج پیدا نہ ہوگا۔ پس کنایہ میں لازم یعنی موضوع لہ بھی مراد ہوتا ہے مگر فرق اتنا ہے کہ یہ بالغرض مراد ہوتا ہے اور دوسرے معنی میں جو ملزوم ہیں وہ بالذات مراد ہوتے ہیں کیونکہ موضوع لہ کا مراد ہونا محض اس غرض سے ہے کہ جب سننے والے کے ذہن میں اس کی تصویر حاصل ہو جائے تو دوسرے معنی کی طرف جن سے کنایہ واقع ہوتا ہے، انتقال ہو سکے۔"[1]

کنایہ کے بارے میں اس وضاحت کے بعد استعارے اور کنایے کے مابین قریبی ارتباط کا اظہار ہوتا ہے۔ آیئے اب ہم پھر استعارے کی طرف رجوع ہوں۔ استعارہ دراصل الفاظ کا وہ دریچہ ہے جس کے ذریعہ ہم معنویت کے گلستان کا نظارہ کرتے ہیں۔ نامعلوم تجربات کی دُنیا کی سیر ا ــــــ استعارہ کو اگرچہ بعضوں نے (پتہ نہیں کیوں؟) شاعری کی حدود سے باہر قرار دیا ہے لیکن ادب میں استعارے کی بے حد اہمیت ہے اور جہاں تک شاعری کا تعلق ہے استعارے کو جانِ شاعری قرار دینا چاہیئے۔ ہر ادب میں اور ہر دور میں استعارے کو شاعری کا زیور سمجھا گیا ہے اور ایسا زیور جس کے بغیر شاعری کا حسن دلکش نہیں ہو سکتا۔ ارسطو نے "بوطیقا" میں لکھا ہے کہ استعارے پر قدرت رکھنا شعری کمالات میں سب سے بڑا کمال اور جینیس ہونے کی علامت ہے، ڈاکٹر یوسف حسین خاں کے الفاظ میں:

"استعارہ معنی آفرینی اور جدتِ ادا کا ایک زبردست وسیلہ ہے جس سے تغزل میں برتنے شاعرانہ کمال پر دلالت کرتا ہے اور اس کے ذریعہ خیال کی بالیدگی اور رسائی میں اضافہ ہوتا ہے اور معمولی سی بات کو کہاں

---

[1] "بحر الفصاحت" ص ۷۲۔۷۳، ۸

سے کہاں پہنچایا جاسکتا ہے۔[1]

ایف۔ ڈبلیو۔ ایمس نے استعارے کو بجائے خود ایک چھوٹی سی نظم سے تعبیر کیا ہے اور عہد جدید کے ایک مغربی نقاد کے نزدیک:

"استعارہ شاعری میں اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی حیثیت آرائش کی کسی شے کی نہیں۔ یہ ہماری زبان کا لازمی حصہ ہے۔ جب تک ہم روزمرہ کا بول چال میں استعارے کی اہمیت سے واقف نہ ہوں ہم شاعری میں اس کے استعمال سے آگاہ نہیں ہو سکتے نثر میں ہو یا نظم میں کسی تصور کے لیے امیج کی تخلیق کا مرکزی ذریعہ استعارہ ہے۔"[2]

علامہ شبلی کے نزدیک استعارہ "دراصل فطری طرز ادا ہے"[3] اس سے کلام میں حسن پیدا ہوتا ہے، فطری حسن، استعارے کی اہمیت کا اندازہ ہم اس طرح بھی کر سکتے ہیں کہ بعض اوقات استعاراتی اظہار کو دنیائے شعر و ادب میں معیاری متصور کیا گیا ہے، حتیٰ کہ یہ استعاراتی معانی ہی آگے چل کر لغوی معنوں کی طرح عام ہو جاتے ہیں۔ ایک قادرالکلام شاعر جس کو فن پر عبور حاصل ہوتا ہے کسی لفظ کو بطور استعارہ یوں استعمال کرتا ہے جو اس سے پہلے نہیں ہوا تھا ایسا استعمال کسی بھی نظم کو اعلیٰ مقام کا حامل بنا دیتا ہے۔ دبستانِ دکن کے ایک استادِ سخن غلام علی حادی کا شعر ہے:

نکھرتا ہے غزل کا رنگ حادی
اگر ہوں استعارے اور کنایے

---

[1] ڈاکٹر یوسف حسین خان "اردو غزل" انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ تیسری بار ۱۹۶۱
[2] NEAL FRANK DOUBLEADAY "STUDIES IN POETRY" - 1941 - P. 83.
[3] شبلی نعمانی "شعر العجم" (جلد چہارم) معارف پریس، اعظم گڑھ ۱۹۵۱ء۔ ص ۲۷

غزل ہی کا کیا نظم کا بھی یہی حال ہے۔ ڈے ولی ڈے کے الفاظ میں:

"بعض اوقات کسی نظم کا انحصار اس کے مرکزی استعارے پر ہوتا ہے۔ MISS ROSSETTI کی نظم A BIRTH DAY کا عنوان ہی ایک استعارہ ہے۔"

ارسطو کے نزدیک استعارے کی تخلیق منطقی عمل نہیں ہے اور نہ استعارات کو سمجھنے کے لیے منطقی تجزیے کی ضرورت ہے۔ حقیقت بھی یہی ہے کہ استعارہ تو شاعر کے ارفع تخیل کا مظہر ہوتا ہے۔ شاعر کا تخیل جس طرح ہمہ جہت اور بلند پرواز ہوگا اور جس قدر نادر ہوتا اس کے استعارات بھی اسی قدر جادو جگاتے ہوں گے۔ معیاری لغت نویسوں نے استعارے کی کامیابی کے لیے کئی چیزوں کو لازم قرار دیا ہے۔ مثلاً یہ کہ مستعار لہ اور مستعار منہ میں جو وجہ شبہ ہوتی ہے وہ جلی ہو ورنہ استعارہ واضح نہ ہوگا مبہم ہو کر ایک پہیلی بن جائے گا کیونکہ جب لفظ کے مفہوم میں کوئی بات ایسی نہیں ہوگی جو تشبیہ پر دلالت کرتی ہو تو تشبیہ میں ابہام پیدا ہوگا اور جب وجہ شبہ ہی مبہم ہو تو مزید ابہام پیدا ہو کر استعارے میں اشکال کا باعث ہوگا۔ بایں وجہ استعارے میں وجہ شبہ جلی ہونی چاہیے۔ اگر کوئی کہے کہ میں نے شیر دیکھا ہے اور مراد اس کی ایسا آدمی ہو جس کے منہ سے بدبو آتی ہے تو یہاں وجہ شبہ مستعار لہ اور مستعار منہ دونوں میں مخفی ہے۔ اس لیے کہ گو شیر کے منہ سے بدبو آتی ہے مگر جب انسان کو اس سے تشبیہ دی جاتی ہے تو مشابہت کی وجہ یہ منظور نہیں ہوتی بلکہ مقصود شجاعت ہے جو اس کو لازم ہے اور سننے والے کا ذہن اسی طرف منتقل ہوتا ہے۔ پس انشا پردازوں کو خیال رکھنا چاہیے کہ جب اس وجہ مشابہت خفی ہو اسے استعارے میں کام میں نہ لائیں۔ ان دنوں اردو شاعری کے جو بعض عجیب و غریب نمونے ہمارے سامنے آ رہے ہیں اُن کا اشاریت سے تعلق تو خیر ہے ہی کہ وہ استعارات کی بھی بے ڈھنگی اور بھاری شکلیں ہیں جن کا سلسلہ ابہام سے ہو کر اہمال تک پہنچتا ہے۔

تشبیہ کے مقابلے میں استعارے میں زیادہ مرکزیت پائی جاتی ہے اس لیے استعارے کی اہمیت بھی کہیں زیادہ ہے تشبیہ اظہر من الشمس ہے تو استعارہ درون پردہ کی چیز۔

STUDIES IN POETRY P. 85. ؎۱

ستعارہ ادب میں اکسیر کی شعاعوں کا کام کرتا ہے۔ سچ بھی ہے کہ استعارہ ہم کو معنویت
ں اُس دُنیا سے روشناس کراتا ہے جو ہماری نگاہوں سے اوجھل ہوتی ہے۔ ذکی دہلوی
ے الفاظ میں :

کرتے ہیں دل کی تباہی کی ہم اُن سے تصریح
اس کنایے سے کہ برباد ہوا خانۂ شوق !

اکٹر یوسف حسین خاں تشبیہ اور استعارے کے فرق کو واضح کرتے ہوئے رقمطراز ہیں :

"تشبیہ میں وہ قوت اور تاثیر نہیں ہوتی، جو استعارے اور کنائے میں پائی جاتی ہے۔ اس لیے کہ اس میں رمز و ابہام کا ایمائی عنصر نسبتاً کم ہوتا ہے اور اس کے استعمال سے ایک حد تک مطالب میں وضاحت آجاتی ہے۔ اگر استعارہ اور استعارہ بالکنایہ کا استعمال اس لیے کیا جائے کہ معنی کی تفصیل اور وضاحت ہو تو وہ بھی تشبیہ کے مثل ہو جائیں گے اور ان کی قوت و تاثیر میں کمی آجانا لازمی ہے۔ استعارہ سے حقیقت کی تصویر کشی مقصود نہیں ہوتی بلکہ اس کی پیچیدگی کو ظاہر کرنا۔"[1]

اشارہ، استعارے کے بعد کی کڑی ہے۔ اشارے کا لغوی مفہوم ہمارے لیے اطمینان
ش نہیں اور نہ یہاں ہمارے موضوع سے ہم آہنگ ہے۔ "نور اللغات" میں "اشارہ" کے
عنی یوں درج ہیں :

"عربی میں اشارۃ تھا۔ فارسیوں نے اشارہ کر لیا۔ (مذکر) ایماء، کنایہ، ہاتھ، آنکھ وغیرہ کی جنبش سے کوئی منشاء ظاہر کرنا۔"[2]

---

[1] "اردو غزل" ص ۱۵۹

[2] "نور اللغات" (جلد اوّل) ص ۳۳۳

اور "جامع اللغات" کی بموجب:

"(ع - مذکر) کنایہ، رمز، ہاتھ، آنکھ وغیرہ کی جُنبش سے کوئی منشا ظاہر کرنا۔"[1]

دونوں عبارتیں وہی ہیں۔ کنایہ کو بھی اشارہ سمجھ لینے کا مطلب یہ ہے کہ اس نازک فرق کو ملحوظ نہیں رکھا گیا جو اشارہ اور کنایہ کے مابین پایا جاتا ہے۔ ان اور ایسی ہی مستند لغات سے پیدا ہونے والی غلط فہمی کے باعث اردو کے بعض نقادوں کے لیے کنائے اور استعارے سے اشارے کو ممیز کرنا ممکن نہ رہا، جس کے سلسلے میں ابتدا عرض کیا گیا ہے۔

ان لغات سے قطع نظر کریں تو اشارے کے مفہوم کی وضاحت آسان بھی ہے اور دشوار بھی! آسان اس لیے کہ اشارہ شعر و ادب میں آرائش کی چیز ہے، اس سے حسن کلام میں اضافہ ہوتا ہے، تشبیہ، استعارے، کنایے اور محاورے وغیرہ کی طرح۔ اور مشکل یوں کہ ان سب کے باہمی فرق کو محسوس اور اشارے کے مفہوم کو ذہن نشین کرنا اور اس کے استعمال پر قدرت حاصل کرنا خاصا پیچیدہ عمل ہے۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ہم آج جن معنوں میں لفظ "اشارہ" استعمال کرتے ہیں انگریزی کے لفظ SYMBOL کا ترجمہ ہے اور انگریزی کے ایسے بے شمار الفاظ کی طرح یہ بھی یونانی سے اخذ کیا گیا ہے۔ اس کا ماخذ یونانی لفظ SYMBOLON ہے جس کے معنی اشارہ یا نشان کے ہیں۔ عیسائیت کے ابتدائی دور میں اس لفظ کا استعمال لاطینی ممالک میں بہت زیادہ ہوتا رہا۔ مذہبی یا ملحدانہ دائرے میں کسی اشارے، شباہت، طرز یا کسی ایسی چیز کے لیے بھی اس لفظ کا استعمال کیا جاتا رہا جو امتیازی خصوصیات، مخصوص کردار یا اونچے یا اعلیٰ مرتبے کا حامل ہو ——— صوفیانہ نقطۂ نظر سے یہ دُنیا بھی ایک اشارہ ہے۔ خدائے بزرگ و برتر کی ہر تخلیق اور ہر وسیلہ اشارہ ہے، اشارے کے سوائے کچھ نہیں۔ شاید اسی لیے رومانی شاعروں نے اشاریت کا رشتہ صوفیانہ شاعری سے مربوط کر دیا ہے۔ ڈبلیو۔ بی۔ ایٹس کے بموجب اشارہ شعر و ادب میں صوفیانہ تجربے کی حیثیت رکھتا ہے۔

ماہرین علم اللسان کے نزدیک زبان بنیادی طور پر نشانوں اور اشاروں پر مبنی ہوتی ہے اور الفاظ بھی حروف کا مجموعہ نہیں، مخصوص اشارے ہوتے ہیں جن سے انسان اپنے ما فی الضمیر کا اظہار کرتا ہے۔ الفاظ کی اپنی کوئی قدر نہیں ہوتی وہ ہمارے جذبات و احساسات

---

[1] "جامع اللغات" (جلد اوّل) صفحہ ۲۰۱

کی نمائندگی کرتے ہیں ـــــــ ادب میں، جو ادیب کے نزدیک زبان کا منظم اظہار ہے۔
اشاروں کا غیر معمولی اظہار ہوتا ہے اور یہ اظہار بلا واسطہ نہیں بالواسطہ ہے۔

اگر ہم صوفیاء اور ماہرینِ لسانیات کے ان خیالات سے متفق ہوں تو پھر دنیا کی ہر چیز کائنات کا ہر ذرہ، ہر کتاب کا ہر لفظ، ہر تحریر اشارات کا عجائب گھر ہو گی طلسم خانہ ـــــــ اور جب ہم بھی ایک اشارہ ہوں تو ؟!

ماہرینِ نفسیات نے زبان کو اشارات کا نظام قرار دیا ہے۔ کسی زبان کے الفاظ کو ترتیب دے کر ہم اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔ دیکھا جائے تو ذہنِ انسانی نے اشارات کا ایک مخصوص نظام ترتیب دے رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم کہتے اور کرتے تو کچھ ہیں اور مراد کچھ اور لیتے ہیں۔ اشارتی زبان داخلی نوعیت کی حامل بھی لیکن یہی ہے جو ہم کو غور و فکر پر آمادہ کرتی ہے۔ LANGER پہلے تو استفسار کرتی ہے کہ تمام انسان زبان کے حامل کیوں ہیں؟ پھر وہ خود ہی جواب فراہم کرتی ہے کہ ان سب کی نفسیات ایک ہے جو بنی آدم میں ترقی کے اس درجے پر رسائی حاصل کر چکی ہے کہ اشارات کا استعمال ناگزیر سا ہو گیا ہے۔

صوفیاء، ماہرینِ لسانیات اور ماہرینِ نفسیات کے نقاطِ نظر خواہ کچھ ہوں، دنیائے شعر و ادب میں اشارے کا مفہوم کچھ اور ہی ہے۔ شعر و ادب میں بعض افراد نے اشارے کے مفہوم کو متعین کرنے میں خاصی تعمیم سے کام لیا ہے۔ چونکہ ادبی زبان عموماً اشارتی ہوتی ہے اور الفاظ، ادب میں روایتی نہیں، جذباتی مفہوم رکھتے ہیں۔ اس لیے ایک نقطۂ نظر یہ بھی ہے کہ:

> "ادبی زبان میں ہم مختلف الفاظ پاتے ہیں، محاورے اور فقرے بھی
> دراصل یہ ہمارے تخیل کے مختلف اشارات ہیں[1]"

ظاہر ہے یہ وضاحت عمومی نوعیت رکھتی ہے۔ اس سے قطع نظر کریں تو اشارہ، استعارے کی توسیع شدہ شکل ہے۔ نثر سے زیادہ شاعری میں اس کی اہمیت کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ چنانچہ اشارتی مکتبِ خیال کے مطابق اشارہ شاعری کی روح تعبیر کرتا ہے، اور اشارات سے شاعری میں جامعیت اور شعریت پیدا ہوتی ہے۔ جیسا کہ حسرت موہانی نے کہا ہے:

> ہر حرف میں اُس جامۂ رنگیں کے ہیں پنہاں
> جدت کے، عبارت کے، اشارت کے لذائذ

حسرت موہانی نے اشارت کے لذائذ کو محسوس کیا ہے۔ حقیقت بھی کچھ یہی ہے کہ اشارات

PADMA AGARWAL "SYMBOLISM" P. 326

کے بغیر ہم کسی بات کو جاذب نظر، دلکش اور مؤثر پیرایے میں بیان نہیں کر سکتے اور اگر بیان بھی کر دیا جائے تو وہ کیفیت اور دلنوازی پیدا نہیں ہوتی جو شاعری کو ممتاز اور ممیز کرتی ہے۔ اشارات کے باعث پڑھنے والے شاعری سے ایک نوع کی وابستگی محسوس کرتے ہیں بلکہ جذباتی وابستگی! اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اشارہ، خود اپنا ایک جذباتی اثر رکھتا ہے۔

اشارہ، کچھ اور نہیں، لفظ کے ایک مخصوص استعمال کا نام ہے۔ اس کو شعری ہنرمندی سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اشارے کو شعری تحریر سے گڈمڈ نہیں کرنا چاہیئے۔ ہر اشارہ شعری تحریر ہو سکتا ہے لیکن ہر شعری تحریر کا اشارہ ہونا ضروری نہیں۔ لسانی اشارہ دراصل خیالات کے ابلاغ کا وسیع اور مؤثر وسیلہ ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ہمارے ہاں بعض غیر لسانی ذرائع مثلاً ریاضی اور کئی سائنسی علوم ہیں جو خیالات کی ترسیل کے کام آتے ہیں لیکن جب ان کے اشارات کی ترجمانی مقصود ہوتی ہے تو بہرکیف لسانی اصطلاحات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اس طرح غیر لسانی اظہار کے مقابلے میں لسانی اظہار اساسی، ناگزیر اور اہم ہے۔ وربن نے کچھ ایسی خیالات کا اظہار کیا ہے کہ ریاضی، سائنس اور بعض فنون لطیفہ میں غیر لسانی اشارات کے ذریعہ خیالات کی ترسیل کی جاتی ہے لیکن خواہ یہ زبان سے ہٹ کر ارتقائی منازل طے کرتے ہوں۔ یا آخر زبان ہی کی سمت مراجعت کرتے ہیں۔ سی۔ آئی۔ لیوییس نے بھی یہی خیال پیش کیا ہے کہ مفہوم کی ترسیل کا بہترین ذریعہ لسانی اشارات ہیں۔

اشارے کی عام فہم تعریف سیدھے سادے انداز میں یوں کی جا سکتی ہے کہ کوئی لفظ یا تشبیہہ جب اپنے ظاہری معنے کے علاوہ کسی دوسرے وسیع حیثیت اور تہہ دار معنی کو پیش کرے تو یہ اشارہ قرار پاتا ہے۔ یونگ، اشارے کو ایک ایسا اظہار قرار دیتا ہے جو کسی اور طریقے سے ممکن نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ عام طور پر جو بات کئی جملوں میں بیان کی جاتی ہے اگر اشاراتی زبان میں بیان کی جا سکے تو ایک جملہ یا دو، ایک لفظ کافی ہوتے ہیں۔ یونگ ہی نے کہا ہے کہ اشارہ وسیع مفہوم کا حامل ہوتا ہے اور ایک ایسی نفسیاتی حقیقت کو ہمارے سامنے پیش کرتا ہے جو کسی اور طرح ممکن نہیں ہوتی۔ یوں نفسیات کی رو سے اشارات کا رشتہ تحت الشعور اور لاشعور تک جا پہنچتا ہے۔ یہ ما اگرڈال لکھتی ہیں:

”اشارات۔ تحت الشعور کو خیالات کی نوعیت کچھ ہو پیش کرنے کا واحد ذریعہ ہے۔“[۱]

"SYMBOLISM" P. 311 ۔۱۔

ایسے ہی مکتبِ فکر کی بموجب یہ لاشعوری کیفیات ہی ہیں جس کے نتیجے میں ابہام پرستی، اشاریت، سرریلزم اور وجودیت کے رجحانات پیدا ہوئے۔

غرض علمِ نفسیات کی وسعت، فرائیڈ کے میلانات کی اشاعت و مقبولیت اور مغربی شعر و ادب کے خزینوں سے آگاہی کے بعد اردو کی اشاریتی شاعری کا تحت الشعور اور لاشعور سے قریبی ربط ہو چکا ہے۔ ہندوستانی معاشرے کے انتشار اور "اندر کی سیاحت" کے رجحان نے ان محرکات کو اور تقویت بخشی۔ یہ ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ کی بات ہے۔ چنانچہ حلقۂ اربابِ ذوق اور اس کے علاوہ جو شاعر ملتے ہیں اُن کے کلام میں تحت الشعور اور لاشعور کی کارفرمائی بآسانی محسوس کی جا سکتی ہے۔

تحت الشعور اور لاشعور سے وابستگی کے باعث کہا جا سکتا ہے کہ اشارہ دراصل کسی عمل کا غیر شعوری اظہار ہے۔ شعور سے اس کا ارتباط بے حد کم ہوتا ہے۔ نہ ہونے کے برابر۔ اس کو شعوری ادراک کی ضد کہنا چاہیئے اور یہ حقیقت ہے کہ جب ہم اپنی غیر شعوری خواہشات کا اظہار کرتے ہیں تو ہم کو زیادہ آسودگی حاصل ہوتی ہے۔

اشارے بھی الفاظ ہیں، عام الفاظ کی طرح ——— دیکھا جائے تو ایک لفظ میں جو اشارہ ہے اور ایک دوسرے لفظ میں جو اشارہ نہیں ہے کوئی امتیاز محسوس نہیں کیا جا سکتا لیکن وہ صرف الفاظ نہیں ہوتے اور نہ ان کی تخلیق محض الفاظ کی طرح عمل میں آتی ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح الفاظ کی معنویت اُن کے معاشرتی اور تہذیبی پس منظر کی مرہونِ منت ہوتی ہے اور اسی سیاق و سباق میں اُن کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں بعینہٖ، اشارہ بھی اپنی اشاریت کے باعث دنیائے شعر و ادب میں مقام پاتا ہے اور کسی اشارے میں اشاریت، الفاظ کی معنویت کی طرح اُس کے معاشرتی اور تہذیبی پس منظر اور اس کی عصری حسیت کے سبب پیدا ہوتی ہے۔ کسی اشارے کا معاشرتی اور تہذیبی پس منظر اور اُس کی عصری حسیت جس قدر بھرپور ہوگی، اشارے کی اہمیت و وقعت اسی قدر افزوں ہوگی۔ اس خصوص میں اگر یہ کہا جائے کہ اشارے معاشرتی زندگی اور اس کے ارتقاء کی تاریخ بلکہ تاریخی دستاویز ہوتے ہیں تو غلط نہ ہوگا ——— اشارے کا یہ کردار تشبیہ و استعارے سے کہیں بھرپور ہے لیکن اسی کے ساتھ اشارے اور استعارے کے مابین فرق بے حد نازک ہے اس حد تک کہ بعض اوقات اس فرق کو بآسانی میز نہیں کیا جا سکتا۔

اس نازک بلکہ نازک ترین فرق کے باعث ہمارے بیشتر نقادوں نے استعارے اور اشارے کو ہم معنی قرار دیا ہے اور استعارے کی جگہ اشارے اور اشارے کی جگہ استعارے کے الفاظ استعمال کیے ہیں اور عصر حاضر کے بیشتر شاعروں پر اعتراض کیا ہے کہ وہ فرسودہ اور پامال استعارے استعمال کر رہے ہیں اور شاعری کو ان کی کوئی دین نہیں ہے حالانکہ قطعاً ایسی بات نہیں ہے۔ یہ الفاظ جن کو کہ استعارات سمجھا جاتا ہے، استعارات نہیں، اشارات ہیں۔ اس زاویے سے جائزہ لیا جائے تو عصر حاضر کی شاعری کی معنویت بھی سمجھ میں آسکتی ہے۔

استعارے اور اشارے کے مفاہیم، اُن کے کردار اور استعمال کا بغور اور گہرا جائزہ لیں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ اشارہ استعارے کی توسیع شدہ شکل ہے۔ یا یہ کہ اشارہ ایک بہت بڑے استعارے کا کام انجام دیتا ہے۔ استعارہ، تشبیہہ کے مقابلے میں نہ سہی پھر بھی ایک حد تک متعین ہے لیکن اشارے کا تعین ممکن نہیں اور نہ اس کا لفظی قرینہ ممکن ہے اور نہ ہی خارجی طور پر اس کو گرفت میں لایا جا سکتا ہے۔ استعارہ، تحدید کا حامل ہوتا ہے اور اشارے میں تعمیم پائی جاتی ہے، ہمہ گیری ہوتی ہے، وہ بیکراں ہوتا ہے۔ اپنی اسی تعمیم، ہمہ گیری اور بیکراں حیثیت کے باعث اشارے میں نمو کی خصوصیت اور زندگی پائی جاتی ہے۔ وہ ایک عام اور سیدھا سادا لفظ سہی لیکن اشارہ بننے تک اس کو کئی مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ یہ اُس کی حرکی ہونے کا ثبوت ہے۔ اس کے برعکس استعارہ تحرک سے محروم ہوتا ہے اور تشبیہہ قطعی جامد! ——— اس زاویے سے جائزہ لیتے ہوئے ییٹس نے لکھا ہے :

" استعارات اگر وہ اشارے نہ ہوں تو اس قدر بھرپور نہیں ہوتے کہ حرکی ہوں لیکن جب وہ اشارات ہوتے ہیں تو کہیں زیادہ مکمل ہوتے ہیں کیونکہ ایسی صورت میں وہ بھرپور اور اپنی صوتی حیثیت سے بڑھ کر ہوتے ہیں۔" [1]

استعارے اور اشارے میں ایک اور فرق بھی ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ استعارے کے حدود کا تعین کیا جا سکتا ہے اور اشارے کے حدود غیر متعین ہوتے ہیں تو اس کا مطلب یہ بھی لیا جا سکتا ہے کہ استعارہ متعین اور باضابطہ طور پر کسی شے کی سمت ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ استعارہ کسی شے کے وجود اور اس کی حقیقت سے روشناس ہونے میں مدد دیتا ہے۔

YEATS, W. B. "SYMBOLISM AS REVELATION THE MODERN ـا

[redacted]

ہاں ادبی شعور کا اس قدر دخل نہیں ہے۔ اس کے برعکس اشارہ کسی شے کے محض تصور یا اُس
عدم وجود کا احساس دلاتا ہے۔ یہ قاری کا کام ہے کہ وہ اپنے عمرانی، ادبی اور تہذیبی شعور سے
تصور کو اپنی گرفت میں لائے یا اس عدم وجود کے باعث جو خلا ہے اس کو پُر کرے۔ اشاریت
آگاہ ہونے کے لیے آگاہ ذہن کی ضرورت ہوتی ہے۔ استعارہ کی صورت میں قاری پر ذمہ داری
زیادہ نہیں ہوتی۔ یہ صرف ادیب و شاعر ہی کا کام ہے۔ استعارے سے شاعر کی ہنرمندی
اور اس کے ادبی فکر کی سطح کا اندازہ ہوتا ہے جب کہ اشارے کو قاری کا ادبی ظرف پیا کہنا چاہیے
یعنی وادبی طور پر کم سطح کا قاری اشارے کی تہہ تک نہیں پہنچ سکتا۔ میر نے تو اسی لیے شیخ پر
چوٹ کی:

میر صاحب کا ہر سخن ہے رمز
بے حقیقت ہے شیخ کیا سمجھے

اشارے کا یہی کردار اس کے استعمال کی صورت میں ایک دھندلکا اور کہیں خلا بھی
پیدا کر دیتا ہے۔ ایک خواب کی سی کیفیت سامنے آتی ہے جس سے شعر حسن اور سرشاری سے
عبارت ہو جاتا ہے۔ کامیاب اشاریت پسندوں کے ہاں یہ خصوصیت کسی نہ کسی طرح اور کم یا
زیادہ ضرور رہی ہے۔ انیس کی ابتدائی شاعری میں دھندلی فضا اور خواب کی سی کیفیت
اُس کے کلام کی زیبائی کو دوبالا کر دیتی ہے۔ فرانس کے معروف اشاریت پسند شاعر اسٹیفن
مالارمے کے کلام کی اہم خصوصیت یہی بیان کی جاتی ہے کہ وہ اپنے کلام میں کسی شے کو موسوم
کرنے کی بجائے قاری کو اس شے کی موجودگی کا صرف احساس دلا دیتا ہے یا اس شے کی عدم موجودگی
سے پیدا ہونے والے خلا کو پیش کرتا ہے۔

یہ سوال یقیناً اہمیت رکھتا ہے کہ اشارے میں اشاریت کیونکر پیدا ہوتی ہے؟ یہ کہا
جائے کہ اشاریت دراصل مفاہمت کا نام ہے تو غلط نہ ہوگا۔ مفاہمت جو قاری اور شاعر
کے مابین ہوتی ہے۔ ایک طرح دیکھا جائے تو تشبیہہ اور استعارے میں بھی مفاہمت ہوتی ہے
اور اشارے میں بھی —— لیکن تشبیہہ کی مفاہمت بدیہی اور سطحی ہوتی ہے۔ دو اور
دو چار والی بات ہے، غور و فکر کی دعوت نہیں دیتی۔ ہر کوئی بیک نظر اس کی حقیقت تک رسائی
حاصل کر لیتا ہے۔ استعارے میں مفاہمت کے لیے تشبیہہ کے مقابلے میں غور و فکر کی ضرورت
ہوتی ہے۔ فہم و ادراک کو کام میں لائے بغیر استعارے کے مفہوم تک رسائی ممکن نہیں لیکن اشارے

میں صرف غور و فکر سے کام نہیں چلتا بلکہ شاعر کے مزاج، ادبی روایات اور معاشرتی و تہذیبی ورثے سے بھی قاری کو ہم آہنگ ہونا پڑتا ہے، مفاہمت کرنی ہوتی ہے۔ دراصل یہی مفاہمت اس کو کسی اشارے کی اشاریت سے ہمدوش و ہمکنار کردیتی ہے۔ شاعر کا تخیل جس قدر تجاند ارا ور عالی ہوگا اس کی فکری صلاحیتیں جس قدر توانا اور دانش ورانہ ہوں گی اسی قدر وہ الفاظ کو نئی نئی اشاریت سے ہمکنار کرکے نئے نئے اشاروں کی تخلیق کرے گا۔ گویا اشاریت حقیقت کے ساتھ تخیل کی دنیا کی چیز بھی ہے اور چارلس چاڈوک کے الفاظ میں " حقیقت سے ماورا تصورات کی دُنیا میں داخل ہونے کی سعی "۔۔۔۔۔۔۔۔ اسی لیے تو ایمرسن نے شاعر کا فرض قرار دیا ہے کہ وہ انسان اور کائنات کو مسلمات سے ہٹ کر کسی اور صورت میں پیش کرے۔ ایمرسن کے نقطۂ نظر سے ہم سب اشارات میں جو بود و باش اختیار کرتے ہیں۔ شاعرانہ تخیل نہ صرف شاعر کی اپنی دُنیا سے ہم آہنگ ہوتا ہے بلکہ اُس دُنیا سے بھی جس کی تخلیق شاعر بحیثیت ایک عام انسان کے کرتا ہے۔ ایمرسن کی بموجب I MEAN (میرا مطلب ہے) اور IT MEANS (اس کا مطلب ہے) میں تطابق ہونا ضروری ہے لیکن یہ تطابق، خارجی اور ظاہری نہیں، داخلی اور ذہنی ہوتا ہے، فلسفیانہ اور وجدانی سا۔ جس کا احاطہ ہمارے بس کی بات نہیں اور جس کی گرفت لگا ہونے ممکن نہیں جس کو ہم صرف محسوس کرسکتے ہیں۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری کے الفاظ میں :

> " اشارے میں خارجی قرینہ نہیں ہوتا، داخلی یا ذہنی قرینہ ہوتا ہے شاعر اور اس کے پڑھنے والوں میں ایک مفاہمت ہوتی ہے کہ جب شاعر مثلاً آئینہ کہے تو اس سے حلبی شیشہ مراد نہ ہو، شاعر کا دل ہے جب قاتل کہے تو خونی مراد نہ ہو، محبوب ہو۔ میرزا مظہر جانجاناں کا شعر ہے :
>
> خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
> وہی اک شہر میں قاتل رہا ہے
>
> جب یہ شعر پڑھا جاتا ہے تو شاعر اور سامع کے درمیان سمجھوتہ ہونے کی وجہ سے کسی کو تشویش نہیں ہوتی کہ شہر میں کوئی خونی گھس آیا ہے اور شاعر اس کی پشت پناہی کر رہا ہے "[1]

---

[1] ڈاکٹر شوکت سبزواری " معیارِ ادب " ۱۹۶۱ء۔ اشاعتِ اوّل ص۱۱

مذکورہ شعر میں "قاتل" کا بطور لفظ ایک عمومی حیثیت رکھتا ہے لیکن شاعر نے اس لفظ کے معاشرتی اور تہذیبی پس منظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے، فکر و فہم کی خاص سطح سے کام لے کر بلکہ وجدانی طور پر اس کو یوں استعمال کیا ہے کہ یہی لفظ ایک خاص مفہوم کا حامل ہو جاتا ہے اور یہی خصوصی مفہوم اس لفظ کو ایک اشارہ بنا دیتا ہے۔ اشارے کی تخلیق ہر کس و ناکس، ہر شاعر سے ممکن نہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ہر شاعر کے کلام میں اشارات ملتے ہیں لیکن ایسے بہت سے اشارات ہیں جو زمانے سے روایتی اشاریتی شاعری میں موجود ہیں۔ ان کے استعمال سے اشاریت ضرور پیدا ہوتی ہے لیکن ایسے شاعر اشاریت کے خالق نہیں کہے جا سکتے۔ اشارات کی تخلیق کے لیے ایک خاص مزاج اور خاص ماحول کی ضرورت ہے پھر یہ کہ شاعر کا جذبہ تا آنکہ اس کے تجربے سے اور اس کے تجربے کے تاریخی، تہذیبی، معاشرتی اور ادبی سیاق و سباق سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتا اشارے کی تخلیق ممکن نہیں ——— یوں کہیے، اشارہ، دراصل وجدان کا اظہار ہوتا ہے، جس پر پوری گرفت ممکن نہیں۔ اور نہ جس کو کسی اور طریقے سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ منطقی اور عقلی استدلال سے اشارے کا کوئی تعلق نہیں۔ منطق کا ربط عقل و فہم سے ہوتا ہے جبکہ اشارہ قطعاً ایک وجدانی چیز ہے۔ اپنی اس وجدانی کیفیت کے باعث اشارہ کسی لفظ کے معنی کا نہیں محض کے مفہوم کا نام ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے اشارے کے مفہوم کو بڑے حسین انداز میں یوں بیان کیا ہے:

لفظوں سے اُن کو ربط ہے، مفہوم سے مجھے
وہ گُل کہیں جسے، میں ترا نقشِ پا کہوں!

غرض اشارہ وہ ہے جو لفظ سے بے تعلق اور لفظ کے مفہوم سے متعلق ہوتا ہے۔ اشارہ شے کی متبادل صورت نہیں ہوتا بلکہ وہ کسی شئے کا پس حوالہ دیتا ہے۔ اس کا کام شئے کی ماہیئت کو منکشف کرتے ہوئے اس کے طبعی وجود کی کچھ اس طرح شہادت دینا ہے کہ قاری کے ذہن میں وہ شے مشخص ہو جائے۔ اس طرح ایک اچھے اشارے کی تخلیق اگر ایک شاعر کی ہنرمندی، عالی فکر اور بالغ نظری کی دلیل ہے تو ایک فہیم و فطین قاری ہی ایک اچھے اشارے کے مفہوم تک رسائی حاصل کر سکتا ہے۔

اشارے کا تعلق خارج سے نہیں، داخل اور درون سے ہے۔ اشارہ ہماری شخصیت کے اظہار کا ایک مؤثر ذریعہ ہے۔ کسی بھی لفظ کی خارجی اہمیت کے پیچھے اس کی داخلی اہمیت۔

میں صرف غور و فکر سے کام نہیں چلتا بلکہ شاعر کے مزاج، ادبی روایات اور معاشرتی و تہذیبی ورثے سے بھی قاری کو ہم آہنگ ہونا پڑتا ہے، مفاہمت کرنی ہوتی ہے۔ دراصل یہی مفاہمت اس کو کسی اشارے کی اشاریت سے ہمدوش و ہمکنار کر دیتی ہے۔ شاعر کا تخیل جس قدر تجانہ ادا اور معانی ہوگا اس کی فکری صلاحیتیں جس قدر توانا اور دانش ورانہ ہوں گی اسی قدر وہ الفاظ کو نئی نئی اشاریت سے ہمکنار کر کے نئے نئے اشاروں کی تخلیق کرے گا۔ گویا اشاریت حقیقت کے ساتھ تخیل کی دنیا کی چیز بھی ہے اور چارلس چاڈوک کے الفاظ میں " حقیقت سے ماورا، تصورات کی دُنیا میں داخل ہونے کی سعی " ——— اسی لیے تو ایمرسن نے شاعر کا غرض قرار دیا ہے کہ وہ انسان اور کائنات کو مسلمات سے ہٹ کر کسی اور صورت میں پیش کرے۔ ایمرسن کے نقطۂ نظر سے ہم سب اشارات ہیں جو بود و باش اختیار کرتے ہیں۔ شاعرانہ تخیل نہ صرف شاعر کی اپنی دُنیا سے ہم آہنگ ہوتا ہے بلکہ اُس دُنیا سے بھی جس کی تخلیق شاعر بحیثیت ایک عام انسان کے کرتا ہے۔ ایمرسن کی بموجب I MEAN (میرا مطلب ہے) اور IT MEANS (اس کا مطلب ہے) میں تطابق ہونا ضروری ہے لیکن یہ تطابق، خارجی اور ظاہری نہیں، داخلی اور ذہنی ہوتا ہے، فلسفیانہ اور وجدانی سا۔ جس کا احاطہ ہمارے بس کی بات نہیں، اور جس کی گرفت بھی ممکن نہیں جس کو ہم صرف محسوس کر سکتے ہیں۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری کے الفاظ میں :

" اشارے میں خارجی قرینہ نہیں ہوتا، داخلی یا ذہنی قرینہ ہوتا ہے۔ شاعر اور اس کے پڑھنے والوں میں ایک مفاہمت ہوتی ہے کہ جب شاعر مثلاً آئینہ کہے تو اس سے علی شیشہ مراد نہ ہو، شاعر کا دل ہو۔ جب قاتل کہے تو خونی مراد نہ ہو، محبوب ہو۔ میرزا مظہر جانجاناں کا شعر ہے :

خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
وہی اک شہر میں قاتل رہا ہے

جب یہ شعر پڑھا جاتا ہے تو شاعر اور سامع کے درمیان سمجھوتہ ہونے کی وجہ سے کسی کو تشویش نہیں ہوتی کہ شہر میں کوئی خونی گھس آیا ہے اور شاعر اس کی پشت پناہی کر رہا ہے۔ "[1]

---

[1] ڈاکٹر شوکت سبزواری " معیارِ ادب " ۱۹۶۱ء۔ اشاعتِ اوّل صفحہ

مذکورہ شعر میں "قاتل" بطور لفظ ایک عمومی حیثیت رکھتا ہے لیکن شاعر نے اس لفظ کے معاشرتی اور تہذیبی پس منظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے؛ فکر و فہم کی خاص سطح سے کام لے کر بلکہ وجدانی طور پر اس کو یوں استعمال کیا ہے کہ یہی لفظ ایک خاص مفہوم کا حامل ہو جاتا ہے اور یہی خصوصی مفہوم اس لفظ کو ایک اشارہ بنا دیتا ہے۔ اشارے کی تخلیق ہر کس و ناکس، ہر شاعر سے ممکن نہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ہر شاعر کے کلام میں اشارات ملتے ہیں لیکن ایسے بہت سے اشارات ہیں جو زمانے سے روایتی اشاراتی شاعری میں موجود ہیں۔ ان کے استعمال سے اشاریت ضرور پیدا ہوتی ہے لیکن ایسے شاعر اشاریت کے خالق نہیں کہے جا سکتے۔ اشارات کی تخلیق کے لیے ایک خاص مزاج اور خاص ماحول کی ضرورت ہے پھر یہ کہ شاعر کا جذبہ تا آنکہ اس کے تجربے اور اس کے تجربے کے تاریخی، تہذیبی، معاشرتی اور ادبی سیاق و سباق سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتا اشارے کی تخلیق ممکن نہیں ——— یوں کہیے، اشارہ، دراصل وجدان کا اظہار ہوتا ہے، جس پر پوری گرفت ممکن نہیں۔ اور نہ جس کو کسی اور طریقے سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ منطقی اور عقلی استدلال سے اشارے کا کوئی تعلق نہیں۔ منطق کا ربط عقل و فہم سے ہوتا ہے جبکہ اشارہ قطعاً ایک وجدانی چیز ہے۔ اپنی اس وجدانی کیفیت کے باعث اشارہ کسی لفظ کے معنی کا نہیں معنی کے مفہوم کا نام ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے اشارے کے مفہوم کو بڑے حسین انداز میں یوں بیان کیا ہے :

لفظوں سے اُن کو ربط ہے، مفہوم سے مجھے
وہ گُل کہیں جسے، میں ترا نقشِ پا کہوں!

غرض اشارہ وہ ہے جو لفظ سے بے تعلق اور لفظ کے مفہوم سے متعلق ہوتا ہے۔ اشارہ شے کی متبادل صورت نہیں ہوتا بلکہ وہ کسی شئے کا ایسا حوالہ دیتا ہے۔ اس کا کام شئے کی ماہئیت کو منکشف کرتے ہوئے اس کے طبعی وجود کی کچھ اس طرح شہادت دینا ہے کہ قاری کے ذہن میں وہ شئے مشخص ہو جائے۔ اس طرح ایک اچھے اشارے کی تخلیق اگر ایک شاعر کی ہنر مندی، عالی فکر اور بالغ نظری کی دلیل ہے تو ایک فہیم و فطین قاری ہی ایک اچھے اشارے کے مفہوم تک رسائی حاصل کر سکتا ہے۔

اشارے کا تعلق خارج سے نہیں، داخل اور درون سے ہے۔ اشارہ ہماری شخصیت کے اظہار کا ایک مؤثر ذریعہ ہے۔ کسی بھی لفظ کی خارجی اہمیت کے پیچھے اس کی داخلی اہمیت۔

پوشیدہ ہوتی ہے۔ اشارہ، دراصل اسی داخلی اہمیت کی ترجمانی کرتا ہے اشارہ فن کار کی ذات اس کے جذبات، اس کی نفسیات اور اس کے تحت الشعور اور لاشعور سے مربوط ہوتا ہے۔ ایک مکتبِ خیال کے نزدیک تو تحت الشعور سے جو بھی وابستہ ہوتا ہے، اشاریتی ہوتا ہے۔ اس کے شواہد مختلف ذہنی سرگرمیوں میں نمایاں ہوتے ہیں۔ تحت الشعور کا اشاریتی اظہار حقیقت میں ذہنِ انسانی میں پنہاں خواہشات کی تصویر ہوتا ہے۔ اشارات کو تحت الشعور کی زبان بھی کہا جاسکتا ہے، جیسا کہ ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے لکھا ہے :

"انسانی شعور اور تحت الشعور میں بہت کچھ ہے جسے لفظوں کی صراحت سے ظاہر نہیں کیا جاسکتا اس لیے کہ اس کے کوئی خارجی خطوط معین نہیں ہوتے بلکہ ایک مبہم سا احساس ہوتا ہے۔ اس قسم کے شعوری یا تحت الشعوری تاثر و احساس کو صرف رمز و ایما ہی کے ذریعہ بیان کرنا ممکن ہے۔"[1]

اشارات کے تحت الشعور یا لاشعور سے ربط کے باعث یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ ان کی تخلیق بس یونہی، اچانک ہو جایا کرتی ہے، اشارات، بہرکیف اپنی مادی توجیہہ بھی رکھتے ہیں۔ ان کی تخلیق میں معاشی و معاشرتی حالات، سیاسی محرکات اور تاریخی و جغرافیائی پس منظر کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ اشارے کی تخلیق اسی وقت ہوتی ہے جب کہ شاعر اپنے درون یا اپنے لاشعور میں کسی کشمکش یا خلش میں مبتلا ہوتا ہے۔ کوئی الجھن ہوتی ہے جو اس کو بے چین اور بے قرار کیے دیتی ہے جس کو وہ ظاہر کرنا تو چاہتا ہے لیکن معاشرتی آداب، سیاسی مصالح اور قومی تقاضے مانع ہوتے ہیں ——— ایسے ہی مرحلے پر اشاریت کا سہارا لینا پڑتا ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ آمرانہ حکومتوں، نوکر شاہی اور سامراجی دور میں جہاں دستور زباں بندی ہو، زبان پر تالے ہوں اور فضا سہمی سہمی، اس وقت شاعر اپنے خیالات کو ڈھکے چھپے طریقوں سے، اشاروں، کنایوں میں ظاہر کرتا ہے۔ اشاریت کا ایک سبب یہ ضرور ہے چنانچہ اکبر الہ آبادی کے یہاں اشاریت کی ایک بڑی وجہ یہی ہے۔ کسی حد تک اقبال کے بارے میں بھی یہی کہا جاسکتا ہے لیکن صرف یہی وجہ نہیں ہے کہ اشاریت کا استعمال کیا جائے۔ فرانس میں جہاں اشاریتی تحریک کا باضابطہ طور پر آغاز ہوا، تحریر و تقریر کی آزادی

---

[1] "اردو غزل" ص ۶۴

ہمیشہ رہی ہے۔ ہندوستان میں آزادی کو کئی سال گزر چکے ہیں۔ ہر فرد تحریر و تقریر کی آزادی رکھتا ہے پھر بھی ان دنوں اشاریت پہلے سے کہیں زیادہ سائنٹیفک ملتی ہے۔ اس کا مطلب میں یہ اخذ کرنا چاہتا ہوں کہ اشارات صرف آڑ، پردے یا سہارے کے طور پر استعمال نہیں ہوتے بلکہ یہ معنوی وسعت، فنی ندرت اور نزاکت کا اظہار ہوتے ہیں۔ یہ ذریعۂ مسرت و انبساط بھی ہیں اور کمال ہنرمندی بھی ——— کوئی بات جب دوٹوک اور دو اور دو چار کی صورت میں کہہ دی جاتی ہے تو خشک، پھیکی اور بھدّی معلوم ہوتی ہے۔ اشارات کے باعث کسی بھی بات میں جاذبیت دلآویزی اور حسن پیدا ہوتا ہے۔ فلسفہ و شعر کی تو یہ روح ہے۔ اقبال کے الفاظ میں :

فلسفہ و شعر کی اور حقیقت ہے کیا
حرفِ تمنا جسے کہہ نہ سکیں رو برو

دوسری بات یہ بھی ہے کہ شعر و ادب میں ایجاز و اختصار اور اجمال سے ہمیشہ لطف، جامعیت اور وقعت پیدا ہوتی ہے۔ تفصیل سے رام کہانی بیان کی جائے تو بہت کم لوگ توجہ دیں گے اور توجہ بھی بے دم! لیکن وہی بات جب مختصر اور مجمل طریقہ سے کہی جاتی ہے تو زود رس گوش اور دلنشیں ہوتی ہے اور مؤثر بھی۔ اور کون فن کار ہے جس کو اس کا احساس نہیں۔ باقر مہدی کا شعر ہے :

اظہار حرف حرف میں کیوں داستاں کریں
وہ لطفِ خاص رمز و کنایات ہی میں تھا!

ہر بڑا شاعر اشاروں، کنایوں اور استعارات وغیرہ کا استعمال کرتے ہوئے چند ہی الفاظ میں دنیائے معانی کو سمیٹ لیتا ہے۔ اشاروں میں بات کہنا، دریا کو کوزے میں بند کرتا ہے۔ اُردو غزل کی قبولیتِ عام کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ دیگر فنکار جو بات کئی صفحات اور سطروں میں بیان کرتے ہیں غزل گو شاعر صرف دو مصرعوں میں کہہ دیتا ہے۔ انہی اشاروں کے سہارے۔ اقبال نے "پیامِ مشرق" میں رمز و ایما میں بات کہنے کو فنِ تقریر کا کمال قرار دیا ہے :

برہنہ حرف نگفتن کمالِ گویائی است
حدیث خلوتیاں جز بہ رمز و ایما نیست

اشاریت کا ایک اور محرک، شاعر کا یہ میلان بھی ہوتا ہے کہ الفاظ کی جذباتی حیثیت کو نمایاں کیا جائے۔ الفاظ کی جذباتی حیثیت ہی بڑی حد تک الفاظ کی اشاریتی حیثیت بھی ہوتی ہے۔ ظاہر ہے ہر لفظ سے ایسا ممکن نہیں۔ مخصوص الفاظ ہی یا الفاظ کا مخصوص استعمال ہی یہ کردار انجام دے سکتا ہے۔ اس طرح انسانی جذبات و احساسات کی مؤثر نمائندگی ممکن ہوسکتی ہے اور جو اشارہ تخلیق پائے گا اس میں شاعر کا علم اور جذبہ یوں تحلیل ہوجائے گا کہ وہ ایک جان اور دو قالب کی حیثیت رکھیں گے۔ یہی ایک مکمل اور بھرپور اشارہ ہوگا۔

اشارہ، لفظ اور اس کے مفہوم کے مابین پردہ بھی ہے اور مفہوم کو قاری تک پہنچانے کا وسیلہ بھی! اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ اشارے سے معنی و مفہوم کا دو ٹوک اظہار نہیں ہوتا بلکہ اشارہ ایک پردہ ہے جس کو ہٹا کر ہی مفہوم تک رسائی حاصل کرسکتے ہیں۔ یا اصغر گونڈوی کے الفاظ میں اشارے کے بارے میں کہا جاسکتا ہے:

کہہ کے کچھ لالہ و گل رکھ لیا پردہ میں نے
مجھ سے دیکھا نہ گیا حسن کا رُسوا ہونا

علم دو طرح کا ہوتا ہے، ایک بلاواسطہ IMMEDIATE اور دوسرا بالواسطہ MEDIATE اشارے کا تعلق موخرالذکر علم سے ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ مبہم ہوتا ہے۔ ہاں یہ ممکن ہے کہ وہ فوراً ذہن نشیں نہ ہو لیکن وہ ترسیل اور ابلاغ کا بہرکیف حامل ہوگا اسی کے ساتھ یہ کہ اس میں دلنشیں ہونے کی خاصیت ہوگی۔ وہ ہمارے جذبات و احساسات کو چھوتا ہوا گزرے گا۔ ثاقب لکھنوی کے بقول، اشارہ کچھ اس خصوصیت کا حامل ہوگا:

جلوۂ حسن اک اشارے میں بہت کچھ کہہ گیا
میں نہیں سمجھا مگر ہاں دل تڑپ کر رہ گیا

لیکن مبہم، مہمل اور بےمعنی اشاروں کے استعمال کی صورت میں ترسیل کی ناکامی کے المیہ سے دوچار ہونا لازمی ہے۔ یہی آج کے بعض شاعروں کے کلام کے بڑے حصہ کا المیہ بھی ہے۔ اشارے کی حیثیت متعین نہیں ہوتی جیسا کہ اپنے معنوں کی وجہ سے لفظ کی ہوتی ہے۔ اسی لیے اشاریت کے لیے سخت اور شدید اصول و ضوابط کی تدوین ممکن نہیں جو سب کے لیے قابلِ قبول ہوں۔ یہاں لچکداری اور استثنائی صورتوں سے بہرکیف کام لینا پڑتا ہے چنانچہ جب ہم اشارے کی اقسام کی بات کرتے ہیں تو یہ چیز فوراً سامنے آتی ہے کہ مختلف مفکروں اور

مختلف مکاتبِ خیال نے اس ضمن میں اپنے اپنے طور پر وضاحتوں سے کام لیا ہے —— ارسطو کی بموجب اشارات دو نوعیت کے ہوتے ہیں۔ روایتی اور فطری —— روایتی اشارات وہ ہیں جو ہماری اپنی تخلیق نہیں بلکہ جن کو ہم روایتی طور پر قبول کرتے ہیں۔ فطری اشارات واضح اور آئینہ صفت ہوتے ہیں کہ ہم اُن سے اُس شے کے بارے میں فوراً آگاہی حاصل کر لیتے ہیں جو کہ اس شے سے مُراد لی گئی ہے۔ فرائیڈ کا نقطۂ نظر اس سے بدلا ہوا ہے وہ اپنے مخصوص ذہنی میلانات کے باعث ہر شے کو نفسیاتی پس منظر میں دیکھتا ہے۔ چنانچہ اس نے ہر اشارے کو نفسیاتی پس منظر میں ایک خاص مفہوم سے وابستہ کر دیا ہے۔ اس طرح کے اشارات کی خامی یہ ہے کہ وہ حرکی نہیں جامد ہوتے ہیں۔

رالف مونرو ایٹن نے اشاریت کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے اشارات کے اقسام سے بھی بحث کی ہے۔ اولاً اُس نے اشارات کی دو قسمیں کی ہے۔ (۱) سادہ اور (۲) پیچیدہ۔

اس کے نزدیک سادہ اشارہ عموماً ایک لفظی ہوتا ہے اور پیچیدہ اشارہ کئی الفاظ پر مشتمل —— یہ اشارات کی از حد سیدھی سادی تقسیم ہے کیونکہ صرف ایک لفظ یا کئی الفاظ اشارات کی قسمت کا تعین نہیں کرتے کہ وہ سادہ ہے یا پیچیدہ بلکہ اس کے لیے اور کئی اسباب و محرکات کو ملحوظ رکھنا پڑتا ہے جس کے پس منظر میں اشارے کو متعین اور مقرر کیا جاسکتا ہے۔ جیسا کہ ایٹن ہی نے سادہ اشارے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "ایک سادہ اشارے کی اہمیت، تا آنکہ اس کو اشاریتی گروپ کے ذریعہ واضح نہ کیا جائے، تین محرکات پر ہوتی ہے۔ اوّلاً اُس شے پر، جس کے لیے اشارہ مقصود ہے (یعنی) تصور اور صوت پر۔ دوم اس کی تشکیل کے طریقے پر رجحان یا مادی "حیثیت پر اور سوم جس شے کے لیے اشارہ کیا جارہا ہے اس کے پیش کیے جانے پر۔"[1]

قطع نظر اس کے سادہ اشارے کو ہم یوں متعین کر سکتے ہیں کہ وہ اپنے مفہوم سے اتفاقی

---

[1] EATON R.M. "SYMBOLISM AND TRUTH" DOVER PUBLICATIONS, NEW YORK 1964, P. 33

طور پر مربوط ہوتا ہے اور اگر ہم چاہیں تو اس کی حیثیت اور اس کے استعمال کے موقع و محل کو تبدیل کر سکتے ہیں۔ اس کے برعکس پیچیدہ اشاروں میں ایسا نہیں ہوتا بلکہ حقائق موجودہ اور بدلتے حالات ان کے مفاہیم کو متعین کرتے ہیں۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ سادہ اشارے کسی حد تک ہماری پسند اور مزاج کے تابع ہوتے ہیں، پیچیدہ اشاروں کے تعلق سے یہ ممکن نہیں۔ ہم کو ان اشاروں کے "مزاج" اور اُن کی "نفسیات" کا تابع ہونا پڑتا ہے۔ اشارے خواہ سادہ ہوں یا پیچیدہ مکمل اشارے کہلائے جا سکتے ہیں بشرطیکہ وہ مفہوم کے حامل ہوں۔ ایسے اشارے جو بے معنی ہوتے ہیں یا جو پورے طور پر معنی نہیں دیتے یا جو انفرادی طور پر کوئی معنی نہیں رکھتے، نامکمل اشارے کہلاتے ہیں۔ اس نوعیت کے اشاروں سے مفہوم کسی حد تک ہی واضح ہوتا ہے اور کبھی تو نہیں بھی۔ ایسے ہی اشاروں کو مہمل گوئی میں شمار کرنا چاہیئے۔ ایٹن نے ایسے اشاروں کو سچے اور جھوٹے اشاروں سے تعبیر کیا ہے۔ اس کے الفاظ ہیں:

"سچائی اور کذب، اشارے کی خاصیت ہے۔ کوئی اشارہ سچائی کا حامل ہو سکتا ہے بشرطیکہ وہ شے موجود ہو جس کی سمت اشارہ کیا گیا ہے اور وہ اشارہ غلط ہوگا خواہ اس کی اہمیت ہو لیکن وہ شے وجود نہ رکھتی ہو جس کی سمت اشارہ کیا گیا ہے۔"[1]

اشارات کی اقسام کو ایک اور طرح بھی متعین کیا گیا ہے کہ وہ الفاظ جو بطور اشارات استعمال کیے گئے ہیں اُن کی حیثیت کیا ہے؟ اس سلسلے میں اُردو شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے شوکت سبزواری رقمطراز ہیں:

"اشارے سب ایک طرح کے نہیں ہوتے۔ کچھ ایسے ہیں جن میں عمل تخصیص کی کارفرمائی نظر آتی ہے تمام صفاتی الفاظ جو اپنے مفہوم کے اعتبار سے عام تھے لیکن شعراء نے انھیں خاص کر دیا، اس قسم میں شامل ہیں جیسے قاتل، ستمگر، شوخ، دیوانہ، شیخ، سید، جنون وغیرہ۔ الفاظ اپنے مفہوم کے اعتبار سے عام ہیں۔ ستمگر بادشاہ بھی ہو سکتا ہے، مِل مالک، اسکول کا ٹیچر، دفتر کا کلرک اور جیسے اسی بھی۔ یہی حال قاتل، دیوانہ، سید وغیرہ کا ہے۔ آلِ نبی سید بھی ہوتے

---

[1] "SYMBOLISM AND TRUTH" P. 149

ہیں۔ لیکن اکبر الٰہ آبادی جب سید لکھتے ہیں تو سر سید احمد خاں مراد ہوتے ہیں۔

کچھ اشارے ایسے ہیں جو عرف عام میں ایک مفہوم کے لیے تھے۔ شاعر نے کسی دوسرے مفہوم کے لیے خاص کر لیا۔ ان کے اصل معنی بھی خاص تھے، اشاریتی معنی بھی خاص رہے۔ طائر، قفس، آشیانہ، صیاد، عنادل، فرہاد، پرویز، عزعالم میں خاص خاص معنی کے لیے وضع ہوئے تھے۔ شاعر نے عرفی معنی نظر انداز کر کے ان کے مناسب دوسرے معنی میں ان کو استعمال کیا۔ جگر کا شعر ہے:

صیاد نے پھونکا ہے عنادل کا نشیمن
صیاد کا جلتے ہوئے گھر دیکھ رہا ہوں

اس میں صیاد استعمار پرست کی طرف اشارہ ہے۔

پہلی قسم کے اشارے، حقیقت میں اشارے نہیں۔ ان میں لفظ مجازی معنی میں استعمال نہیں ہوا بلکہ بہت سے حقیقی معنی میں سے صرف ایک معنی کے لیے مخصوص کر لیا گیا ہے[1]

ایک اور زاویہ سے بھی اشارات کی تقسیم کی گئی ہے۔ جس کی بموجب اشارات چار طرح کے ہوتے ہیں۔ ان میں پہلی نوعیت کے اشارات کو اُن کے تاریخی پس منظر میں متعین کیا جاتا ہے ایسے اشارات دیو مالائی کہلاتے ہیں۔ دوسری نوعیت کے اشارات معاشرتی ہوتے ہیں۔ تیسری نوعیت کے اشارات آفاقی کہلاتے ہیں جو رنگ نسل اور عقائد سے بالاتر ہوتے ہیں۔ ادبی نقطۂ نظر سے ان میں چوتھی قسم کے اشارات کو اہمیت حاصل ہے یہ شخصی ہوتے ہیں۔ شخصی لاشعور سے متعلق فرد کی ذات اور نفسیات سے آگہی ان اشارات کو حقیقت سے قریب ہونے میں اعانت کرتی ہے۔

یہ وہ چند نقاط نظر تھے جن کے مطابق اشارات کی تقسیم عمل میں آتی ہے۔ دیکھا جائے تو ہم کسی بھی نقطۂ نظر کو مسترد نہیں کر سکتے اور نہ یہ کہہ کر قبول کر سکتے ہیں کہ اشارات کی بس یہی اقسام ہیں۔ ہر تقسیم اپنی جگہ بہت کچھ درست سہی لیکن کسی کو بھی مکمل قرار دینے میں یقیناً پس و پیش ہوگا۔ ویسے اشارات کی ایک نہیں دو زاویوں سے تقسیم عمل میں آنی چاہیے۔

---

[1] "معیارِ ادب" ص ۱۱۲۔

ایک تو اس کی فنی حیثیت اور دوسرے اس کی غیر فنی حیثیت! ہو سکتا ہے کہ فنی حیثیت سے کوئی اشارہ سادہ یا پیچیدہ، مکمل یا نامکمل ہو، اسی کے ساتھ اس کا اس زاویے سے بھی جائزہ لینا ضروری ہے کہ آیا وہ ہماری معاشرتی قدروں سے وابستہ ہے یا مذہبی روایات سے مربوط یا ادبی رشتوں سے منسلک ہے؟ فرد کی نفسیات اور تحت الشعور سے متعلق ہونے کی وجہ سے صرف ذاتی ہے یا رنگ و نسل اور مذہب و ملت سے ماورا ہونے کی وجہ سے آفاقی کہلانے کا مستحق ہے۔ بایں طور کوئی اشارہ فنی طور پر پیچیدہ ہوتے ہوئے غیر فنی طور پر معاشرتی ہو سکتا ہے۔ کسی اشارے کو محض پیچیدہ کہنے سے اس کی فنی حیثیت تو واضح ہو گی لیکن اس کے ماخذ اور پس منظر کا پتہ نہیں چل سکے گا۔ بعینہٖ کسی اشارے کو معاشرتی قرار دینے سے اس کی غیر فنی حیثیت تو واضح ہوگی لیکن یہ نہ معلوم ہو سکے گا کہ وہ فنی طور پر سادہ ہے یا پیچیدہ؟ مکمل یا نامکمل؟ وغیرہ۔ مختصر یہ کہ جب ہم ان دونوں نوعیتوں سے کسی اشارے کی حیثیت کو واضح اور متعین کریں گے تب ہی اس کی تقسیم مکمل ہو گی۔ اور پھر قطع نظر اس کے کوئی اشارہ اشارہ کہلانے کا مستحق نہیں ہو گا تا آنکہ وہ عصری حسیت کا حامل نہ ہو۔ روایات کے شعور کے ساتھ عصری آگہی، اشارے کو ایک زندہ اور متحرک اشارہ بناتی اور صحت اشاریت کی ضامن ہوتی ہے۔

اشارات کا تعلق صرف شعر و ادب سے نہیں۔ زندگی کے ہر شعبہ اور ہر فن میں اشارات پائے جاتے ہیں اور یہ تو ایک قدر مسلمہ ہے کہ اشارات مافی الضمیر کو مہذب اور مختصر طریقے سے بیان کرنے کا ایک جامع اور وقیع ذریعہ ہیں۔

نفسیات سے اشاریت کا زیادہ اور گہرا تعلق ہے۔ اشارات خواہ کسی نوعیت کے ہوں ان کا احساس سب سے پہلے نفس انسانی ہی کو ہوتا ہے۔ اشارات کو وضع کرنے میں دیگر محرکات کی اہمیت مسلم لیکن اشارات تو وضع اسی لیے کیے جاتے ہیں کہ اظہار ذات میں سہولت ہو۔ ممتاز ماہرین نفسیات فرائیڈ، یونگ اور اڈلر وغیرہ تو تسلیم کرتے ہیں کہ ہمارے تحت الشعور میں پوشیدہ جذبات کے اظہار کا ایک اہم وسیلہ اشارے بھی ہیں۔ اشارات کو تحت الشعور کی زبان بھی کہا گیا ہے چنانچہ خوابوں، فنون لطیفہ اور مذہب وغیرہ کی وہ باتیں اور نکات جن کا تعلق ہمارے شعور سے کم اور تحت الشعور سے زیادہ ہے، کے بیان کرنے میں اشارات ہی سے کام لینا پڑتا ہے۔ اسی طرح تحت الشعور کی [illegible]

کے لیے بھی اشارات ہی سے مدد لینی پڑتی ہے ——— فرد اپنے جذبات و احساسات کے اظہار کے لیے کئی الفاظ سے مدد لیتا ہے۔ مثلاً حسد، نفرت، محبت، حرص اور خواہش وغیرہ۔ اگرچہ ہم ان الفاظ کے واقعی اور درست مفہوم تک نہیں پہنچ سکتے۔ کہ یہ اضافی اور مجرد مفہوم رکھتے ہیں لیکن کوشش کرتے ہیں کہ ان کے ذریعہ اپنے جذبات کی ترسیل کریں۔ ان کی لسانی حیثیت سے قطع نظر کریں تو یہ الفاظ ہم کو ایک اور ہی دُنیا میں لے جاتے ہیں اور وہی کردار انجام دیتے ہیں جس کی توقع کسی اشارے سے کی جا سکتی ہے، کی جاتی ہے۔ یہ حرکی انفعال ہیں گویا یہ اور اسی نوعیت کے دیگر اشارے ہم کو نفسیاتِ انسانی کے چھپے ہوئے گوشوں سے نزدیک تر کر دیتے ہیں۔ خاص طور پر خوابوں کی زبان اشارے ہی تو ہیں۔ ہم جو خواب دیکھتے ہیں وہی تو مراد نہیں لیتے بلکہ خوابوں کے تعلق سے ہمارے ہاں مختلف اشارے ہیں۔ یہی اشارے ہم کو خوابوں کی تعبیروں تک پہنچاتے ہیں۔ چونکہ خواب کا تعلق علمِ نفسیات اور تحت الشعور سے ہے بایں طور اشاریت کا علمِ نفسیات سے گہرا ربط ہو جاتا ہے۔ عصرِ حاضر میں یہ ربط مزید گہرائی اور گیرائی کا حامل ہوتا جا رہا ہے۔

منطق اور اشاریت بظاہر متخالف بلکہ متضاد علوم سمجھے جاتے ہیں اس لیے کہ منطق وضاحت چاہتی ہے اور تاآنکہ کوئی بات قطعی، واضح اور دوٹوک طور پر سامنے نہ آئے اس کو تسلیم نہیں کرتی۔ منطق تفصیل کی بھی متقاضی ہوتی ہے۔ اشاریت کا عمل اس کے برعکس ہے۔ وہ وضاحت سے دور ہے، بات کو ڈھکے چھپے انداز میں پیش کرتی اور اجمال کی حامل ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ اگر یہ کہا جائے کہ منطق تو دلائل کا علم ہے، اشاریت کو دلائل سے کیا تعلق؟ ——— اس اعتراض سے اشاریت اور منطق کا تعلق دور کا نہیں، قریب کا ہو جاتا ہے! یہ درست ہے کہ منطق دلائل کا علم ہے لیکن دلائل کے اظہار و ابلاغ کے لیے تو زبان کا سہارا ناگزیر ہے۔ جب ہم زبان اور اس کے سہارے کی بات کرتے ہیں تو اشارات سے پہلو تہی ممکن نہیں۔ مزید برآں فلسفہ تلاشِ حق ہے۔ حق کی یہ تلاش "معلوم" کے اشاروں کی اعانت سے کی جاتی ہے۔ ہم کبھی حق کا سامنا نہیں کرتے حقیقت کے پرتو، اس کے اشاروں ہی سے واسطہ رکھتے ہیں کہ حقیقت اشاروں ہی سے اپنے آپ کو ظاہر کرتی ہے۔ آخر کار جس کو ہم حقیقت کہتے ہیں وہ حقیقت ہے کہاں؟ حقیقت کا محض ایک اشارہ ہی تو ہے! ماسوا اس کے دونوں علوم میں قریبی تعلق اس وجہ سے بھی ہے کہ منطق مابعد الطبیعاتی علم ہے اور اشاریت کی بنیاد بھی مابعد الطبیعات ہی پر

ہے۔ چنانچہ عصر حاضر کے مفکرین کے خیالات کی روشنی میں یہ بات تعجب خیز نہیں کہ جدید فلسفہ میں
شاریت کے تصور کو ممتاز مقام حاصل ہو جاتا ہے۔ اور تو اور گزشتہ نصف صدی سے اشاریتی
منطق کا علم بہت زیادہ عام ہوا ہے ——— اسی اشاریتی منطق کے باعث اشاریت
علم ریاضی سے بھی گہرا تعلق ہے۔ ریاضی کے اعداد کیا ہیں؟ یہ بھی ایک نوع کے اشارات ہیں۔
یونکہ ہم (۲) لکھتے ہیں اور مراد کچھ اور لیتے ہیں۔ (...) لکھتے ہیں۔ ہمارا مفہوم یہ تین نقطے نہیں
بلکہ اس ترتیب سے ان تین نقطوں کا ایک خاص مفہوم ہوتا ہے۔ اعداد کے بارے میں تحقیقات
دانوں کے کردار کے تعین میں بھی اشارات کا کردار فیض رساں ثابت ہوا ہے اور اب ریاضی
ی مدد سے سائنس کے کئی علوم تو محض اشاریتی ہو چکے ہیں۔ اشاریت اور ریاضی کے اس تعلق کو
واضح کرتے ہوئے رالف گراَنپ نے لکھا ہے :

"اشاریتی منطق گزشتہ صدی کے نصف سے پائی جاتی ہے اور اس دور تک
اس کے ارتقاء میں فلسفیوں سے زیادہ ماہرین ریاضی کا دخل رہا ہے۔ اس کی وجہ اس
تاریخی حقیقت میں مضمر ہے کہ گزشتہ صدی کے دوران ماہرین ریاضی نے ریاضی کے اصولوں
کی تشکیل نو اور نظر ثانی میں شعوری طور پر اپنی زیادہ توجہ صرف کی ہے"[۱]

مصوری کا بھی اشاریت سے بظاہر کوئی تعلق دکھائی نہیں دیتا۔ واقعہ بھی یہی ہے کہ ایک
عرصہ تک مصوری، اشاریت سے دور بلکہ بہت دور رہی لیکن (۱۹) ویں صدی کے ربع آخر سے
مصوری کا اشاریت سے تعلق نزدیک تر ہوتا گیا۔ یہ وہ دور تھا جب کہ مصوری میں نئی نئی
تبدیلیاں آئیں۔ پرانے اصول، طور طریقے اور نقاط نظر بدلے گئے۔ ہوا یوں کہ (۱۹) ویں صدی
کے ربع آخر میں مصوروں کی نئی نسل نے مصوری میں دبستان تاثیریت کے رجحانات، رویہ
اور طریقۂ عمل کو یکسر رد کر دیا۔ کسی ایک آدھ ملک کا کیا ذکر۔ فرانس، جرمنی، انگلینڈ اور ہالینڈ
وغیرہ میں تاثیریت کی مخالفت میں گہری لکیروں اور چکا چوند و بدہیئت رنگوں کو اپنانے کا
رجحان پیدا ہوا۔ اس خصوص میں VINCANT VANGOGH نے ۱۸۸۰ء کے بعد
جاپانی مصوری کی آئیل پینٹنگ سے متاثر ہوتے ہوئے چند تصویریں تیار کر لی تھیں۔ جاپانی

---

[۱] REEDOLF CRANP "INTRODUCTION TO SYMBOLIC LOGIC AND ITS APPLICATIONS" DOVER PUBLICATIONS INE. NEW YORK - 1958 FIRST PUBLICATION. P. 3.

محمد انور کاظم
لکچرار ادبیات انگریزی، ،
فیڈرل گورنمنٹ کالج اسلام آباد

شمس العلماء نواب سید امداد امام اثر عظیم آبادی

(۱۸۴۹ء تا ۱۹۳۴ء)

برصغیر کی دنیائے علم و ادب میں شمس العلماء نواب سید امداد امام اثر عظیم آبادی کا نام اور مقام محتاج تعارف نہیں ہے۔ نواب صاحب کا آبائی وطن شہر پٹنہ (صوبہ بہار) تھا جس کو عہد مغلیہ میں عظیم آباد کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔ اسی مردم خیز شہر کے متعلق مرزا غالب کا مشہور شعر ہے۔

گفتمش چوں بود عظیم آباد
گفت رنگیں تر از فضائے چمن

نواب صاحب کی پیدائش ۱۶ر اگست ۱۸۴۹ء کو شہر پٹنہ کے مضافات میں ایک قصبہ سالار پور میں ہوئی۔ آپ کا خاندان علم و ادب کے لئے ایک منفرد حیثیت رکھتا تھا۔ نواب صاحب کو اپنی علمی خدمات کی وجہ سے حکومت برطانیہ نے شمس العلماءؔ کا خطاب عطا کیا تھا۔ نواب کا خطاب بھی ان کو سرکار برطانیہ کی طرف سے ملا تھا۔ شمس العلماء کا خطاب نواب صاحب کے والد خان بہادر سید وحید الدین کو اور نواب صاحب کے دادا سید امام علی کو ان سے پہلے مل چکا تھا۔ برصغیر میں شاید ہی کوئی ایسی مثال ہو کہ شمس العلماء تین پشتوں تک ایک ہی خاندان کے افراد کو بغیر انقطاع ملتا رہا ہو۔ اس تسلسل سے اس خانوادے کی علمی حیثیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ نواب صاحب کے والد شمس العلماء خان بہادر سید وحید الدین اپنے دور کے ایک ممتاز شاعر تھے اور آزاد تخلص کیا کرتے تھے۔ وہ صاحب دیوان بھی تھے۔ افسوس کہ ان کے علمی اور ادبی سرمائے کا کوئی حصہ بھی اب محفوظ نہیں رہا۔

نواب صاحب کے دادا شمس العلماء سید امام علی کے متعلق جناب سائل دہلوی کا مصرعہ کیا خوب ہے۔

حاجب بابِ اثر طالب امداد آیا

اس مصرعے میں شاعر نے نواب صاحب کے شجرۂ نسب کو ملحوظ رکھا ہے۔

نواب صاحب نے ابتدائی تعلیم اپنے والد شمس العلماء سید وحید الدین سے حاصل کی۔ ان کے آبائی مکان میں کئی ہزار نایاب اور قلمی کتابوں کا ذخیرہ موجود تھا۔ چنانچہ نواب صاحب کو ایسی کتابوں تک دسترس حاصل ہوئی جو کسی عام طالب علم کے لیے قطعی ممکن نہ تھی۔

نواب صاحب کے متعلق اب تک جتنے مضامین شائع ہوئے ہیں، ان میں صرف ان کی ادبی خدمات کا ذکر ہے اور ان کی ہمہ گیر زندگی کے دوسرے پہلوؤں پر کوئی روشنی نہیں ڈالی گئی ہے۔ چنانچہ اس مضمون میں ان کی ادبی خدمات کے علاوہ دوسرے علمی و فنی شعبوں میں بھی نواب صاحب کے مقام کی نشاندہی مختصراً کی گئی ہے۔

مشہور مورخ تاریخ اردو ادب جناب رام بابو سکسینہ نے نواب صاحب کی شاعری کا ذکر کرتے ہوئے انہیں شعرائے دہلی یعنی میر حسنؔ، جرأتؔ، انشاءؔ، مصحفیؔ اور ناسخؔ وغیرہ کا ہم پلہ قرار دیا ہے۔ دور حاضر کے مشہور محقق اور نقاد ڈاکٹر سید عبداللہ نے نواب صاحب کو اردو ادب کے اوّلین بڑے نقادوں میں شمار کیا ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے اپنے مضمون میں لکھا ہے " نواب صاحب نے شاعری کو امر طبعی قرار دے کر اس کا رشتہ اغراضِ انسانی اور تمدن انسانی سے قائم کیا ہے۔ وہ مغربی اور مشرقی نقطۂ نظر میں پیوند قائم کرنے والے نقادوں میں ہیں ان کی نظر مغربی ادب پر خاص ہے مگر وہ مغرب سے مرعوب نہیں، مشرقی شاعری کے محاسن کا اعتراف کرتے ہیں۔ ان کا انداز حکیمانہ اور تجرباتی ہے۔ تنقید کے اس مآخذ سے اردو کے اوّلین بڑے نقادوں نے بڑا فائدہ اٹھایا ہے۔ ا[illegible]

کا اپنا طریقہ کار امتزاجی ہے۔ نیچر پر زور دینے کے باوجود اور شاعری کو الہام کہنے کے باوجود اس کے فائدے اور اجتماعی پہلو کا اثبات کرتے ہیں اور شاعری اور فنون کے اتحاد کے قائل ہیں :

نواب صاحب کا انتقال ۱۷ اکتوبر ۱۹۳۲ء کو بمقام آبگلہ ضلع گیا صوبہ بہار میں ہوا۔ وہ ایک ہمہ گیر شخصیت کے مالک تھے۔ ان کی تخلیقی صلاحیتوں کا اندازہ اسی سے ہوتا ہے کہ وہ مفکر، فلسفی، ادیب، شاعر، تنقید نگار، حکیم، ماہرِ لسانیات، ماہر فلکیات و نجوم، وغیرہ وغیرہ سب کچھ تھے۔ اسی طرح کئی زبانوں سے پوری واقفیت رکھتے تھے۔ عربی، فارسی، انگریزی، فرانسیسی اور عبرانی زبانوں پر مکمل عبور حاصل تھا۔ اگر ہم ان کی تصانیف کا ذکر کریں تو اندازہ ہو سکتا ہے کہ نواب صاحب کی شخصیت کتنی پہلو دار تھی اور ان کی وسعتِ نظر کا کیا عالم تھا۔ ان کی کتابوں کے متعلق مکمل واقفیت حاصل کرنا مشکل کام ہے کیونکہ ان کی زیادہ تر تصانیف نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہو چکی ہیں۔ ان کی تصانیف کی صحیح تعداد معلوم نہیں۔ پھر بھی چند مشہور تصانیف کا ذکر کیا جاتا ہے۔

کاشف الحقائق

یہ نواب صاحب کی سب سے زیادہ مشہور کتاب ہے۔ اس نادر تصنیف میں نواب صاحب نے شاعری کی تعریف بیان کی ہے۔ اس کی قسموں کی نشاندہی کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ ہر قسم کا کیا تقاضا ہے۔ فطری اور غیر فطری شاعری میں کیا فرق ہے اور دونوں سے کیا نتائج ترتیب ہوتے ہیں۔ نواب صاحب نے مختلف زبانوں کی شاعری کے ہمراہ ان ملکوں کے جغرافیہ، تمدن، تاریخ اور اخلاق کا ذکر اس لیے کیا ہے کہ ان ممالک کے حالات کے علم کے بغیر کوئی شخص کسی ملک خاص کی شاعری کے حسن و قبح کو بخوبی نہیں سمجھ سکتا۔ ان کا تنقیدی انداز دوسرے روایتی ناقدوں سے مختلف ہے۔ وہ محض ہوا میں تنقید نہیں کرتے بلکہ

ان کی تحریر میں ایک واضح مقصدیت کا اظہار ہوتا ہے۔ انھوں نے دنیا کی مختلف زبانوں کے عظیم شعراء کے تخیلات کو کاشفِ الحقائق میں بڑی خوبی سے سمویا ہے۔ کاشف الحقائق میں اہم اقوام عالم کی شاعری کی بحث الگ الگ موجود ہے جس سے نواب صاحب کی تبحر علمی کا اندازہ ملتا ہے۔ یونانی، رومن، سنسکرت، اطالوی، لاطینی اور عربی شاعری کے خصائص پر اس کتاب میں عالمانہ بحث کی گئی ہے۔ کاشف الحقائق کی دوسری جلد میں فارسی اور اردو شاعری پر نگاہ ڈالی گئی ہے۔ اور ان دونوں زبانوں کی شاعری کا موازنہ دوسری زبانوں کی شاعری سے کیا گیا ہے۔ نواب صاحب نے سنسکرت شاعری کا بھی اردو فارسی کے علاوہ مغربی زبانوں کی شاعری سے نہایت ہی فکر انگیز اور بامقصد موازنہ پیش کیا ہے۔ شاید ہی کسی تنقید نگار نے بیک وقت اردو، فارسی، انگریزی، فرانسیسی، سنسکرت اور عبرانی اساتذہ کے کلام کا ایسا تقابلی جائزہ پیش کیا ہو جیسا کہ نواب صاحب نے کاشف الحقائق میں کیا ہے۔

نواب صاحب کی تقابلی صنفِ تنقید کے ذکر میں ان کی کتاب کاشفِ الحقائق کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں جو انھوں نے میر انیس کے متعلق لکھا ہے۔

"میر صاحب کی مرثیہ نگاری ایک رزمی مرثیہ نگاری ہے۔ یہ اس لئے کہ واقعہ کربلا کی مرثیہ نگاری رزمی شاعری کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے۔ پس میر انیس کی شاعری کا شمار ہومر، ورجل، ملٹن، فردوسی اور دیاس کی شاعری کے ساتھ ایک ضروری امر ہے۔ جس طرح یہ سب شعرائے نامی رزمی مضامین حوالہ قلم کرتے گئے ہیں، میر انیس بھی اسی طرح رزمی مضامین کو تقضائے واقعہ کے باعث اپنے مراثی میں کثرت کے ساتھ جگہ دیتے گئے ہیں۔ ایسی حالت میں میر انیس کو شعرائے مَسبُوق الذکر کی طرح رزمی شاعر کہنا بے محل نہ ہوگا۔ واضح ہو کہ انگریزی میں رزمی شاعری کو ایپک پوئٹری EPIC POETRY اور رزمی شاعر کو EPIC POET کہتے ہیں۔

پس ہیر انیس اصطلاح انگریزی کے مطابق ایک ایپک پوئنٹ تھے :

مولانا محمد حسین آزاد کی کتاب "آبِ حیات" میں بھی مختلف شعراء کے کلام کا تقابلی جائزہ پیش کیا گیا ہے لیکن اس کتاب میں غیر ملکی یوروپی زبانوں کی شاعری کو موضوع بحث نہیں بنایا گیا۔ اس لئے کاشف الحقائق کی علمی اور تحقیقی حیثیت ایک منفرد نوعیت کی ہے۔ یہ کتاب پاکستان کی تقریباً ساری یونیورسٹیوں کے ایم۔اے اردو کے نصاب میں منظور شدہ کتب کی فہرست میں شامل رہی ہے۔ مگر افسوس کہ نواب صاحب کی دوسری تصانیف کی طرح یہ معرکۃ الآرا کتاب بھی اب تقریباً نایاب ہے۔ اس کی جلدیں فی الحال کسی کتب فروش کے یہاں دستیاب نہیں ہیں۔

کتاب الاثمار

یہ فن باغبانی پر اپنے زمانے کی شہرۂ آفاق کتاب ہے۔ نواب صاحب کہا کرتے تھے "اللہ تعالیٰ نے قرآن کریم میں پھلوں باغات اور نہروں کا اکثر ذکر کیا ہے، یہی درخت اور پودے ہیں جن کے پھلوں کے رس سے مکھیاں شہد تیار کرتی ہیں اور جن میں شفا ہے۔" چنانچہ پھلوں اور درختوں کی اہمیت کے پیش نظر انھوں نے یہ ضخیم کتاب "کتاب الاثمار" کے نام سے لکھی۔ اس کتاب کا ترجمہ سوئیڈش اور دوسری کئی غیر ملکی زبانوں میں ہوا اور عرصے تک درس گاہوں میں زراعت اور نباتات کے طلباء کو پڑھائی جاتی تھی۔ افسوس کہ یہ کتاب بھی پاکستان میں نایاب ہے۔ کتاب الاثمار کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس کے سوئیڈش زبان کے ترجمے پر اس کے متعلق پیش لفظ اُس وقت کے سوئیڈن کے بادشاہ نے خود لکھا تھا۔ نواب صاحب نے اس کتاب میں مندرجہ فنی نظائر کو اپنے ذاتی تجربات کی بنا پر قائم کیا ہے۔ ان تجربات کے لیے نواب صاحب نے صوبہ بہار کے تین مختلف ضلعوں میں اپنے ذاتی باغات لگائے جو صحیح معنوں میں فن باغبانی کی تجربہ گاہیں تھیں۔ ضلع پلاموں میں سنتروں، کینو اور دوسرے

ترش پھلوں کا باغ لگایا تھا۔ ضلع گیا میں آڑو، پپیتوں، کیلوں اور دوسرے پھلوں کا تجرباتی باغ قائم کیا تھا۔ ضلع پٹنہ میں صرف آموں کا ایک بہت بڑا باغ لگایا تھا جس میں آموں کی ایک سو سے زیادہ قسموں کے درخت موجود تھے۔ نواب صاحب مختلف اقسام کے آموں کو تراشنے کے لئے مختلف قسم کی چھریاں استعمال کرتے تھے۔ بعض قسم کے آموں کو تراشنے کے لئے انھوں نے صرف لکڑی کی چھریاں بنوائی تھیں۔ آموں کو رکھنے کے لئے ان کی رہائش گاہ میں کئی کمرے مخصوص تھے جن میں آموں کو بڑے اہتمام سے رکھا جاتا تھا۔

کیمیائے زراعت

یہ کتاب علم زراعت پر ہے۔ فی الحال پاکستان میں نایاب ہے۔

مرأۃ الحکماء

یہ طب یونانی پر ایک ضخیم کتاب ہے۔ عرصے تک گورنمنٹ طبیہ کالج پٹنہ کے منظور شدہ نصاب میں شامل رہی ہے۔ اکثر حکماء اس کتاب سے استفادہ کرتے رہے ہیں۔ فی الحال پاکستان میں نایاب ہے۔

سوانح عمری مخدوم الملک شیخ شرف الدین یحییٰ منیری رح

یہ کتاب نواب صاحب نے انگریزی زبان میں لکھی تھی۔ غالباً اس کے بعد آج تک انگریزی زبان میں کسی مصنف نے ایسی علمی کاوش نہیں کی۔ یہ بھی دوسری کتابوں کی طرح پاکستان میں نایاب ہے۔

علم الحرکت

یہ کتاب فارسی زبان میں ہے اور کہا جاتا ہے کہ اس میں بعض ایسے

نظریات پر بھی بحث کی گئی ہے جو اس وقت کی یوروپی زبانوں میں بھی تشنۂ تحقیق تھے۔ یہ کتاب بھی اب پاکستان میں نایاب ہے۔

فلکیات

یہ کتاب بھی فارسی زبان میں ہے اور علوم فلکیات و نجوم کی کتابوں میں نمایاں مقام رکھتی ہے۔ پاکستان میں بالکل نایاب ہے۔

مصباح الظلم

یہ کتاب مسائل فقہِ جعفریہ کے متعلق دیگر کتابوں میں نہایت بلند مقام رکھتی ہے۔ ممتاز عالم دین علامہ سیّد ذوالفقار حسین نقوی کے مطابق اس کتاب کا موضوع کے لحاظ سے کوئی ثانی نہیں ہے۔ یہ کتاب تقریباً پانچ سو صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کی تصنیف سے قبل نواب صاحب نے مختلف مذاہب کا بطورِ خاص مطالعہ کیا تھا۔ یہ کتاب پاکستان میں چند گنے چنے کتب خانوں میں یا اہلِ علم حضرات کے ذاتی کتب خانوں میں موجود ہے۔

مناظر المصائب

یہ کتاب بھی تقریباً پانچ سو صفحوں پر محیط ہے۔ اس میں سانحۂ کربلا کے پس منظر اور مضمرات پر تحقیقی کاوش کی گئی ہے۔ شہدائے کرام کی دین حق کی سربلندی کے لئے قربانیوں اور ان کے لازوال کردار پر حقیقت پسندانہ روشنی ڈالی گئی ہے۔ المیۂ کربلا کے کربناک موضوع کی اہمیت کے اعتبار سے یہ ایک مستند اور جامع کتاب ہے۔

ترجمہ انشاء لارڈ بیکن

یہ بھی دوسری کتابوں کی طرح پاکستان میں نایاب ہے۔ ان کتابوں کے علاوہ

یہ بھی معلوم ہوا کہ نواب صاحب نے اپنی انگریزی نظموں کا ایک مجموعہ بھی شائع کیا تھا جو سانیٹ SONNET کی طرز پر تھا۔ بہتری کاوشوں کے باوجود اس کی کوئی نقل بھی یہاں دستیاب نہ ہو سکی۔ یہاں تک کہ نواب صاحب کی مندرجہ بالا تصانیف کی فہرست بھی تیار نہیں ہو سکتی تھی اگر راقم الحروف کو نواب صاحب کے پوتے سید جعفر امام واعلیٰ اور سید اکبر امام صاحبان کا عملی تعاون حاصل نہ ہوتا۔ اسی طرح سے نواب صاحب کی دونوں نادر تصویریں ان کے صاحبزادے جناب صادق امام صاحب سے حاصل ہوئیں راقم ان حضرات کی ہمت افزائی اور مشوروں سے بہت فیض یاب ہوا ہے۔ نواب صاحب کی زندگی کے نجی حالات کے متعلق صحیح معلومات تو ان حضرات کے علاوہ اور کسی دوسرے ذریعہ سے حاصل کرنا ممکن نہ تھا۔

نواب صاحب کی زندگی صحیح معنوں میں منفرد اور ہمہ گیر تھی۔ مختلف علوم اور زبانوں پر عبور رکھنے کی وجہ سے ان کو حکومت نے پٹنہ (گورنمنٹ) کالج کا اعزازی پروفیسر بھی مقرر کیا تھا۔ اس زمانے میں پٹنہ (گورنمنٹ) کالج کے اساتذہ میں پرنسپل کے علاوہ نصف سے زیادہ پروفیسران انگریز ہوا کرتے تھے۔ نواب صاحب کئی دنوں کے وقفے کے بعد کالج جایا کرتے اور کسی بھی مضمون کے پروفیسر کی غیر حاضری میں اس کی کلاس کو بلا تکلف پڑھانے پر بخوبی قادر ہوتے۔ یہ بات ناقابل یقین اور تعجب خیز معلوم ہوتی ہے کہ نواب صاحب کبھی فارسی میں لیکچر دیتے ہوئے نظر آتے۔ عربی زبان کی کلاس خالی ہوتی تو نواب صاحب اس کمی کو بھی بحسن و خوبی پورا کر دیا کرتے۔ اس کے علاوہ انگریزی، لاطینی وغیرہ پر بھی ان کے لیکچر نہایت اعلیٰ ادبی معیار کے ہوا کرتے۔ یہاں تک کہ پٹنہ (گورنمنٹ) کالج کے اکثر انگریز اساتذہ بھی ان کے لیکچر سننے کے لئے منتظر رہا کرتے۔ یہ بات حقیقتاً درست ہے کہ نواب صاحب کا انگریزی زبان کا تلفظ اور لب و لہجہ آکسفورڈ یونیورسٹی کے تعلیم یافتہ انگریزوں کے مانند تھا۔ اور یہ تمیز کرنا مشکل تھا کہ یہ تلفظ کسی ہندوستانی کا ہو سکتا ہے۔ اسی طرح سے نواب صاحب کا فارسی اور عربی کا تلفظ ایرانیوں اور عربوں جیسا تھا۔

...ہ یہ تھی کہ یہ سب غیر ملکی زبانیں انھوں نے متعلقہ اہل زبان اساتذہ سے سیکھی تھیں۔
...تہ کے سینٹ زیویئرس کالج میں زیر تعلیم رہ کر اس زمانے کے مشہور انگریز اساتذہ
...ے فیض علم حاصل کیا تھا۔ وہ انگریزی ادب سے خصوصی دلچسپی رکھتے تھے اور ملٹن
...ے شیدائی تھے۔ وہ مناظرِ فطرت اور مشاہدۂ قدرت کی منظر کشی بہت دلکش انداز
...ں کیا کرتے تھے۔

علم و ادب کے علاوہ نواب صاحب کی شخصیت کے دیگر مختلف پہلو بھی ہیں
...یکن ایک مضمون میں ان تمام گوشوں پر روشنی ڈالنا ممکن نہیں۔ یہاں نواب صاحب
کے چند ذاتی واقعات پیش کئے جاتے ہیں جنھیں میں نے اپنے بزرگوں سے سنا ہے
جو نواب صاحب کی صحبت میں اٹھتے بیٹھتے تھے۔ یہ واقعات راوی حضرات کے
چشم دید ہیں اور ان کی صحت میں کوئی شبہ کی گنجائش نہیں ہے۔

نواب صاحب علم طب یونانی اور ہومیوپیتھی میں معالج حاذق کی شہرت رکھتے
تھے۔ یہاں تک کہ اس زمانے کے کئی والیانِ ریاست کے ذاتی معالجین کی فہرست
میں ان کا نام موجود تھا۔ ان کی رہائش گاہ کے باغ میں جڑی بوٹیوں کی بطور خاص
کاشت کی جاتی تھی۔ نواب صاحب بہت کم وقت میں مریضوں کو فارغ کر دیا کرتے
تھے۔ وہ مریضوں کا حال خود نہیں پوچھتے بلکہ ان کی آنکھوں کو دیکھ کر ہی امراض
کی تشخیص کر لیا کرتے تھے۔ ایک دفعہ کا واقعہ ہے کہ اس زمانے کے ایک مشہور
بیرسٹر صاحب ان کے پاس بغرضِ علاج آئے۔ نواب صاحب نے ان کو دیکھتے
ہی نسخہ لکھ دیا۔ بیرسٹر صاحب نے کہا کہ حضرت کیا بہتر نہ ہوتا کہ اس سے قبل وہ
ان کا حال تو معلوم کر لیتے۔ نواب صاحب نے یہ سن کر بیرسٹر صاحب کا حال از
خود بیان کرنا شروع کر دیا تو بیرسٹر صاحب حیران رہ گئے اور انھوں نے بعد میں
اعتراف کیا کہ وہ خود اس سے بہتر طور پر اپنا حال بیان نہیں کر سکتے تھے۔

ایک واقعہ میرے جد امجد جناب محمد عبد الجلیل صاحب ریٹائرڈ مجسٹریٹ
و ڈپٹی کلکٹر صوبہ بہار نے سنایا تھا کہ ایک شام غالباً ۱۹۲۵ء میں نواب صاحب

سے ملنے کے لئے گئے۔ اسی وقت نواب صاحب مریضوں کو دیکھ کر فارغ ہوئے تھے کہ ایک ایسا مریض ان کے پاس چارپائی پر لٹا کر لایا گیا جس کو ہائیڈروسل کا مرض تھا۔ اور وہ چلنے پھرنے سے معذور ہوگیا تھا۔ ایلوپیتھی کے معالجین نے اس کو لاعلاج قرار دے دیا تھا کیونکہ اس کی نقاہت کے باعث اس پر عمل جراحی ممکن نہ تھا۔ نواب صاحب نے اس مریض کو دیکھتے ہی اس کے ساتھیوں سے کہا کہ یہ مریض نہ صرف مکمل شفایاب ہوگا بلکہ تین دن کے بعد خود پاپیادہ چل کر اپنے گھر واپس جاسکے گا۔ شرط یہ ہے کہ مریض کو ان کی رہائش گاہ کے متصل کمرے میں رہنے دیا جائے، اور اس کے ساتھی واپس چلے جائیں اور تین دن کے بعد آکر اس کو لے جائیں۔ چنانچہ ایسا ہی ہوا کہ تین دن کے بعد وہ مریض خود پاپیادہ چلتا ہوا نواب صاحب کے شفاخانے سے رخصت ہوا۔ یہ نواب صاحب کے طریقۂ علاج کا ایک چشم دید واقعہ ہے۔

نواب صاحب زبردست قسم کے قیافہ شناس بھی تھے۔ اکثر لوگوں کی شکل و شباہت اور چال ڈھال کے انداز کو دیکھ کر مختلف قسم کی پیش گوئیاں کر دیتے جو زیادہ تر درست ثابت ہوتی تھیں۔ ایک مرتبہ ان کے بڑے صاحبزادے سر سید علی امام (سابق وزیر اعظم ریاست حیدرآباد دکن و سابق ممبر قانون وائسرائے ایکزی کیوٹیو کونسل، حکومت ہند) ان سے ملنے کے لئے آئے تو وہ ان کو رخصت کرتے وقت خلاف معمول برآمدے سے آگے کوٹھی کے گیٹ تک گئے اور ان کے شانوں پر ہاتھ رکھتے ہوئے دیر تک باتیں کرتے رہے۔ لوگوں نے پوچھا کہ جب سر علی امام انگلستان جایا کرتے تھے تو بھی نواب صاحب نے ان کو اس الوداعی انداز میں رخصت نہیں کیا تھا۔ نواب صاحب نے بتایا کہ وہ زمانہ اور تھا اور اب اس لڑکے (یعنی سر علی امام) میں جان نہیں ہے کیونکہ کسی نے غلط کشتہ کھلا دیا ہے۔ اس ملاقات کے دوسرے ہی دن سر علی امام کا اچانک انتقال ہوگیا۔

نواب صاحب بھی کبھی منتخب مریضوں کا ہپناٹزم کے ذریعے بھی علاج کیا کرتے تھے۔ اس سلسلے میں ان کے کمالات کے بہت سے قصّے مشہور ہیں۔

نواب صاحب کو مختلف قسم کے سانپوں اور ان کے ڈسنے کے طریقۂ علاج کے متعلق بھی وسیع علم تھا۔ ان کی رہائش گاہ ایک دریا کے کنارے واقع تھی۔ داخلی گیٹ کے ایک جانب صنوبر کے درخت لگے ہوئے تھے اور دوسری طرف ایک پختہ حوض تھا۔ حوض کے عقب میں جڑی بوٹیوں کا باغ تھا جس میں کسی کو جانے کی اجازت نہیں تھی۔ ایک شام نواب صاحب اپنی قیام گاہ کے باغ میں اس وقت کے انگریز ڈویژنل کمشنر اولڈھم آئی۔ سی۔ ایس سے سانپوں کے علم کے متعلق گفتگو کر رہے تھے کہ ایک ضعیف العمر ہندو سادھو آن سے ملنے کے لئے حاضر ہوا اور عرض کیا وہ بنگال سے آ رہا ہے اور ایک نایاب قسم کے کالے ناگ کی تلاش میں ہے۔ اس کو اپنے علم سے معلوم ہوا ہے کہ ایسا ناگ نواب صاحب کے باغ میں داخل ہوا ہے۔ چنانچہ وہ اس کو تلاش کرنے کی اجازت چاہتا ہے۔ یہ سنتے ہی نواب صاحب نے دفعتاً جواب دیا کہ وہ ناگ ان کے باغ میں آیا ضرور تھا۔ مگر اب وہ وہاں سے جا چکا ہے۔ نواب صاحب نے سادھو کو باغ میں لے جا کر اس جگہ کی نشاندھی بھی کی ہے جہاں سے وہ ناگ گزرا تھا۔ یہ سن کر سادھو نے اپنے علم سے حساب لگایا تو اس کو بھی یہی معلوم ہوا کہ وہ ناگ نواب صاحب کے باغ سے واقعی جا چکا ہے۔ سادھو اس کے بعد مطمئن ہو گیا اور مسٹر اولڈھم کمشنر کو بھی سخت حیرت ہوئی کہ نواب صاحب سانپوں کی نقل و حرکت کا کیا وسیع علم رکھتے تھے۔

نواب صاحب کو علم موسمیات میں بہت دخل تھا۔ ایک دن کا واقعہ ہے کہ جنگل میں شکار پر جانے کا پروگرام بنا چونکہ مطلع صاف تھا۔ گاڑیوں پر شکار کا ساز و سامان لادا گیا اور نواب صاحب کو اس کی اطلاع دی گئی۔ تیز دھوپ اور مطلع صاف رہنے کے باوجود نواب صاحب نے آسمان کی

طرف دیکھ کر کہا کہ سخت بارش اور طوفان کا خطرہ ہے۔ اس لئے شکار کا پروگرام منسوخ کرنا عین مصلحت ہوگی۔ چنانچہ چند گھنٹوں کے بعد ایسا ہی ہوا اور نواب صاحب کی پیش گوئی درست ثابت ہوئی۔

علم و ادب، لسانیات، طب و حکمت، زراعت، علوم و فلکیات اور علم الحرکت میں اپنا نمایاں مقام رکھنے والی عظیم ہستی کو دنیا سے رخصت ہوئے نصف صدی گزر چکی ہے۔ اس دوران نواب صاحب کے بارے میں بہت کم لکھا گیا ہے۔ افسوس کہ نواب صاحب کی اعلیٰ تصانیف کی پذیرائی کے باوجود علم و ادب کے یہ شہ پارے اب پاکستان میں نایاب ہیں۔ سننے میں آیا ہے کہ برصغیر کی مشہور و معروف خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ میں نواب صاحب کی جملہ تصانیف اب بھی محفوظ ہیں۔ بہتر تو یہ ہوتا کہ نواب صاحب کی تصانیف پاکستان کے کتب خانوں اور تعلیمی اداروں میں دستیاب ہوتیں تاکہ عہد رفتہ کی تحقیق سے موجودہ نسل بھی فیض یاب ہوتی رہتی۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ حکومت کا کوئی ادارہ ان تصانیف کی فوٹو کاپیاں سفارتی ذرائع سے حاصل کرکے ان کی پاکستان میں اشاعت کا انتظام کرے۔ اگر ایسا کیا جا سکے تو بہت بڑی علمی اور قومی خدمت ہوگی۔ بلکہ یہ کام "نیشنل بک فاؤنڈیشن" کے توسط سے ہو سکے تو زیادہ مستحسن ہے۔

ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی

فسانہ آزاد کی کہانی

پنڈت رتن ناتھ سرشار کی تصنیف فسانہ آزاد کو ۷۹-۱۸۷۸ء میں سوسال
پورے ہوجائیں گے۔ اردو ادب میں اس کی اہمیت کا اندازہ ماضی میں اس کی مقبولیت
سے لگایا جاسکتا ہے۔ یہی وہ پہلا ناول بھی ہے جس سے اردو میں معاشرتی ناول نگاری کا
آغاز ہوتا ہے۔ اور متعدد معاشرتی ناولوں کی تصنیف کا سبب بنتا ہے۔ چوہتر سال
از ۱۸۷۸ء تا ۱۹۵۲ء میں اس ضخیم ناول کے تقریباً نو ایڈیشن شائع ہوتے ہیں۔
اس وقت یہ کمیاب کتابوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ فسانہ آزاد کے قصہ کی طرح اس کی
تصنیف اور اشاعت کی کہانی بھی نہایت دلچسپ ہے جو اپنے اندر ماضی میں اردو
کتابوں کی تصنیف و اشاعت کی پُر پیچ اور غیر سنجیدہ روداد اور حالات کے مسائل کو
سمیٹے ہوئے ہے۔ اس مختصر سے مضمون میں فسانہ آزاد کے ایڈیشنوں کے بارے میں
جہاں کچھ حقائق سامنے آتے ہیں وہاں اکثر روایات کی تردید بھی ہوجاتی ہے۔

فسانہ آزاد کا آغاز ابتدائے دسمبر ۱۸۷۸ء میں ہوا، اور یہ بالاقساط بطور ضمیمہ
دو سفید ورقوں پر اودھ اخبار لکھنؤ کے ساتھ دسمبر ۱۸۷۹ء تک شائع ہوتا رہا۔
چنانچہ آج بھی فسانہ آزاد کے مختلف ایڈیشنوں کے سرورق پر یہ عبارت ملتی ہے:

"فسانہ دلچسپ اودھ اخبار میں من ابتدائے دسمبر ۱۸۷۸ء لغایت دسمبر
۱۸۷۹ء شائع ہوتا رہا۔"

اس زمانہ میں اودھ اخبار روزنامہ تھا اور ہر ہفتہ (سنیچر) کو اس کا ایک

ہفتہ واری ایڈیشن بھی شائع ہوتا تھا۔ جس کے ساتھ بطور ضمیمہ فسانہ آزاد کے دو ورق بھی شامل ہوتے تھے۔

فسانہ آزاد کی تصنیف کے اسباب و محرکات کیا تھے۔ ابتدا میں اس کا نام کیا تھا۔ یہ دو ورق یا اقساط کس عنوان کے تحت شائع ہوتی تھیں۔ ان صفحات میں قصہ کا کس قدر حصہ شائع کیا جاتا تھا۔ ضمیمہ کے صفحات کی تعداد متعین تھی یا اس میں ترمیم ہوتی رہتی تھی۔ مروجہ فسانہ آزاد کے متن اور اصل متن کی عبارت میں کیا اختلاف ہے۔ ان معلومات کا واحد اور مستند ذریعہ اس زمانہ کے اودھ اخبار کا مکمل فائل ہی ہو سکتا ہے جو بدقسمتی سے نایاب ہے۔

فسانہ آزاد کی تصنیف کے اسباب و محرکات کیا تھے یہ ایک بحث طلب موضوع ہے۔ یہاں پنڈت برج نرائن چکبست کے اس اقتباس پر اکتفا کرنا کافی ہوگا جو دلچسپ بھی ہے اور معلومات افزا بھی۔

"اصل کیفیت فسانہ آزاد کی بنیاد پڑنے کی یوں ہے کہ جب حضرت سرشار کھیری سے لکھنؤ آئے تو یہاں شب و روز یاران دقیقہ رس و صبح نفس کی صحبت میں گذرتے تھے۔ اس صحبت میں جہاں ایک سے ایک حاضر جواب و طرار موجود ہوتا تھا وہاں منشی سجاد حسین صاحب ایڈیٹر اودھ پنچ و پنڈت تربھون ناتھ ہجر مرحوم بھی شریک ہوا کرتے تھے۔ اسی صحبت میں ایک روز پنڈت تربھون ناتھ ہجر نے کہا کہ اگر کوئی ناول ایسا ہے کہ جس کا ایک صفحہ پڑھئے اور ممکن نہیں کہ بیس مرتبہ نہ ہنسئے تو وہ ڈان کوئک زاٹ (DON QUI XOTE) ہے۔ اگر اردو میں اس طرز کا فسانہ لکھا جائے تو خوب ہے۔ حضرت سرشار کے دل میں اس وقت کی بات ایسی کارگر ہوئی کہ ڈان کوئک زاٹ کے انداز پر مضامین لکھنے کا شوق پیدا ہوا۔ چنانچہ اودھ اخبار میں ظرافت کے عنوان سے مختلف مضامین شائع ہونے لگے۔ یہ مضامین عموماً لکھنؤ کے رسم و رواج کے متعلق ہوا کرتے تھے۔ مثلاً کبھی محرم پر ایک مضمون نکل گیا، کبھی جہلم پر، کبھی عیش باغ کے میلہ پر۔ اس وقت تک لوگوں کا یہ

ل تھا کہ دس بیس مضامین نکل کر یہ سلسلہ ٹوٹ جائے گا اور حضرت سرشار کا بھی شاید
منشا ہو مگر لوگوں کو یہ سلسلۂ مضامین ایسا بھایا کہ اس کے قائم رکھنے کی کوشش کی
ئی" (ماخوذ از مضامین چکبست)

چکبست، سرشار کے ہم عصر اور ہم نشین تھے اس لئے مذکورہ بیان کی صداقت
تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ لیکن پھر بھی کئی سوال جواب طلب رہتے ہیں۔ ظرافت کے زیر
وان صرف چند مضامین لکھنے کا منشا سرشار کے پیش نظر ہوتا تو ابتدا ہی میں آزاد جیسا
ردار تخلیق نہ کرتے۔ فسانۂ آزاد کی تخلیق اس امر کی غماز ہے کہ اس کا واضح نہیں تو مبہم
صور پہلے سے سرشار کے ذہن میں تھا۔ لیکن اس کے بارے میں مستحکم دلائل کی عدم موجودگی
ں کوئی بات یقین کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی۔ البتہ اس ناول کے نام اور چار جلدوں میں
ں کی تقسیم کے بارے میں معلومات کسی حد تک فراہم ہوتی ہیں۔

اس ناول کی بے انتہا مقبولیت، قارئین کے اصرار اور خریداروں کی طلب کے پیشِ
ظر مالک مطبع منشی نول کشور نے اسے دوبارہ شائع کرانیکا ارادہ کیا تو اس کے لئے کسی
ناسب نام کی تلاش ہوئی اور کاروباری نفسیات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اودھ اخبار
ورخہ ۲۷ر جنوری ۱۸۸۰ء میں نام کی تجویز اور زبان کی اغلاط کے سلسلہ میں ایک اشتہار
نائع کیا اور قارئین سے مشورہ طلب کیا گیا جس کا جواب حوصلہ افزا ملا اور مختلف لوگوں
نے مختلف نام تجویز کئے۔ رانا دلیپ سنگھ نے اپنے خط میں چار تاریخی نام لکھے جس
یں "مرآتِ سخن داستانِ آزاد" بھی تھا۔ چنانچہ راجہ صاحب کے مجوزہ نام کا پہلا
نصہ حذف کرتے ہوئے آزاد کی رعایت سے اس کا نام "فسانۂ آزاد" رکھا گیا۔ لیکن
جولائی ۱۸۸۰ء کے اشتہار میں اس کا نام "ناول آزاد فرخ نہاد" ہی لکھا گیا ہے۔ اگر
ناظرین کی رائے طلب نہ کی گئی ہوتی تو عین ممکن تھا کہ اس کا نام "ناول آزاد فرخ نہاد"
ہی ہوتا اور ناقدین کو لفظ "فسانہ" پر اعتراض کرنے کا موقع نہ ملتا۔ البتہ ۱۲ر اگست
۱۸۸۰ء کے ایک اشتہار میں اس کا نام "فسانۂ آزاد" ہی شائع ہوا ہے جس سے
معلوم ہوتا ہے کہ فسانۂ آزاد کی تصنیف کی طرح اس کے نام کے انتخاب میں بھی کسی

تامل و تاخیر سے کام نہیں لیا گیا۔

فسانہ آزاد کس طرح لکھا گیا تھا اس سلسلہ میں مختلف روایات مروج ہیں۔ اب ایک عینی شاہد کا بیان بھی ملاحظہ فرمایئے۔

"جہاں تک ہم کو ان معاملات میں دخل ہے ہم کہہ سکتے ہیں کہ جس طرح قلم برداشتہ بلا خوض و فکر پنڈت صاحب نے فسانہ آزاد لکھا ہے اس طرح لکھنا کار ے دارد۔"
(ماخوذ از اشتہار فسانہ جدید۔ ۶ر جولائی ۱۸۸۰ء)

یہ بیان شیو پرشاد سے منسوب ہے جو اودھ اخبار کے منیجر تھے۔ اغلب ہے کہ فسانہ آزاد کی اکثر اقساط ان کے سامنے لکھی گئی ہوں گی۔

اب رہا عنوانات کا معاملہ تو یہ بات یقین کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ابتدائیہ اقساط بلا کسی عنوان کے شائع ہوا کرتی تھیں یہاں تک کہ اشاعت دوم کے وقت جلد سوم ماہوار اشاعت ۱۸۸۱ء میں بھی اقساط کے لئے کوئی عنوان درج نہیں ہے۔ ہر قسط کے آخر میں باقی آئندہ لکھ کر نئی قسط شروع کی گئی ہے۔ اقساط کے عنوان لکھنے کا احساس کب اور کیسے پیدا ہوا۔ اس کا واحد ماخذ ایک ناظر کا وہ خط ہے جو فسانہ جدید (ترمیم شدہ ایڈیشن کا نام جام سرشار) کی اشاعت کے دوران سرشار کو بھیجا گیا تھا۔ جو فسانہ جدید نمبر ۵ ماہ نومبر ۱۸۸۰ء طبع ثانی میں شریک کیا گیا ہے۔ خط کی عبارت یہ ہے۔

"پنڈت صاحب تسلیم!

بغیر عنوان کے مضمون اچھے نہیں معلوم ہوتے۔ خدا جانے آپ سرخیاں کیوں نہیں لکھتے۔ مہربانی کر کے اس کی طرف متوجہ ہو جئے۔

آپ کا خادم۔ از کوہ آبو"

فسانہ آزاد میں عنوانات کے بارے میں متعدد شواہد اس خیال کو تقویت پہنچاتے ہیں کہ اس سلسلہ میں اہتمام فسانہ آزاد کے مروج ایڈیشن کی اشاعت اول کے وقت کیا گیا ہے۔ اور اس سے قبل فسانہ آزاد کی مختلف جلدیں بطریق کتاب یا بطریق رسائل

ماہوار جو بھی شائع ہوتی ہیں اس میں اس کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی ہے۔

فسانہ آزاد کے بارے میں عام طور پر یہ خیال پایا جاتا ہے کہ اس کا پہلا مکمل کتابی ایڈیشن ۱۸۸۰ء میں شائع ہوا تھا۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ۱۸۸۰ء میں فسانہ آزاد کی صرف جلد اول کی کتابت اور اشاعت کا انتظام کیا گیا تھا۔ ضمنی طور پر جس کا ذکر فسانہ جدید کے بارے میں شائع ہونے والے اشتہار ۱۲ اگست ۱۸۸۰ء میں اس طرح کیا گیا ہے۔

"۔۔ شائقان نکتہ پرور کو مژدہ ہو کہ فسانہ آزاد کی جلد اول بطریق کتاب علیحدہ طبع ہوتی ہے۔ اس کی کتابت ایک لائق فائق خوش نویس مطبع کے سپرد تھی۔ جلد اول کے بارے میں پیشگی۔ جلد اول کاغذ اول ولایتی للعہ ر (چار روپئے)۔ قسم دوم سفید رسمی سے ر (تین روپئے)۔ محصول ڈاک تخمیناً ۸ ر آنہ۔ جلد اول کے قریب الاختتام پر اشتہار دیا جائے گا کہ اب چھپ کر تیار ہو گئی ہے۔"

اشتہار کے آخر میں " العبد شیو پرشاد منیجر اودھ اخبار لکھنؤ۔ ۱۲ اگست ۱۸۸۰ء" تحریر ہے۔

یہ اشتہار فسانہ آزاد جلد سوم ماہانہ رسالہ بابت ماہ مئی ۱۸۸۱ء میں موجود ہے۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۸۰ء تک فسانہ آزاد کی جلد اول بطریق کتاب شائع نہیں ہو سکی تھی۔ لیکن فسانہ آزاد جلد اول کے آخر میں جو قطعاتِ تاریخ شائع ہوئے ہیں ان سے تاریخ اشاعت ۱۸۸۰ء برآمد ہوتی ہے۔ عین ممکن ہے کہ اس کی کتابت ۱۸۸۰ء میں شروع کی گئی ہو اور یہ سلسلہ ۱۸۸۱ء تک جاری رہا ہوگا۔ پھر کتابت کی تصحیح اور اشاعت میں بھی وقت صرف ہوا ہوگا۔ اس لئے فسانہ آزاد جلد اول مئی ۱۸۸۱ء کے بعد شائع ہو سکی ہوگی۔ اسی جلد اول کے آخر میں تاخیر اشاعت کا ایک اور پہلو بھی موجود ہے جو مصنف سے حق تالیف و تصنیف کی خریداری سے تعلق رکھتا ہے۔ فسانہ آزاد جلد اول بطریق کتاب اشاعت اول کے وقت فسانہ آزاد کی مقبولیت کے پیشِ نظر منشی نول کشور کو اس ضرورت کا احساس ہوا ہوگا

کہ اشاعت سے قبل فسانہ آزاد کا حق تصنیف و تالیف سرشار سے خرید لیا جائے۔ یہ سودا کتنی رقم میں طے ہوا تھا۔ اور اس عمل میں دیگر ناشروں کی رقابت اور سرشار کی ضرورتوں کو کتنا دخل تھا۔ اس سلسلہ میں کچھ کہنا دشوار ہے۔ البتہ فسانہ آزاد جلد اول کے آخر میں اعلان کی درج ذیل عبارت سے یہ بات بہ آسانی معلوم ہوجاتی ہے کہ یہ معاملات کب انجام پذیر ہوتے۔

"اعلان۔ جو کہ اس کتاب کا حق تالیف و تصنیف مصنف نے مطبع منشی نولکشنا کو دیا ہے۔ لہٰذا یہ نمبر ۱۸۸۔ ۱۶ ارفروری ۱۸۸۱ء کو بموجب دفعہ ۱۸، ۱۹۔ ایکٹ ۲۵۔ ۱۸۶۷ء درج رجسٹر رجسٹری ہوگئی ہے۔"

مذکورہ اعلان کے ساتھ ہی سرورق پر بھی یہ عبارت بھی درج کی گئی ہوگی۔

"اعلان۔ حق تالیف اس کتاب کا بحق مطبع منشی نول کشور محفوظ ہے اور رجسٹر نمبر ۶۰۷ میں رجسٹری درج ہے۔"

فسانہ آزاد جلد اول بطریق کتاب علیحدہ طبع ہونے کے وقت جو قطعات کہے گئے تھے ان میں سرشار کا یہ قطعہ تاریخ بھی شامل ہے ؎

"اے نام تو در جہاں رتن ناتھ | ازخامہ دُر سخن بہ سفتے
تاریخ شنو زروئے انصاف | افسانہ بے نظیر گفتے
۱۸۸۰

سرشار کا مذکورہ قطعہ تاریخ بعد میں فسانہ آزاد کے سرورق کی زینت بن گیا۔ یہ قطعات جو جلد اول کے آخر میں شائع ہوتے ہیں ان کی تفصیل اور مادہ تاریخ آخری مصرع ذیل میں درج ہے۔

۱۔ "قطعات تاریخ و تصنیف فسانہ آزاد مطبوعۂ بار اول چکیدہ قلم جادو رقم شاعر جادو طراز ریاض فصاحت را زیب و زین منشی عابد حسین صاحب عابد اتالیق صاحب زادہ راجہ صاحب بہادر ملان پور ضلع سیتاپور

؎ (۱) لکھا باغ و بہار جاوداں ہے۔ (۲) بگفتا ہاتفے مرغوب دلہا
۱۲۹۷ھ — ۱۳۸۸ھ - ف

(۳) کہ عجب طرز کی ظرافت ہے۔ (۴) گفت ایں فسانہ سحر سامریست
۱۲۹۷ھ
۱۹۳۷ سمت

۲۔ از نتائج طبع مخمور کامل منشی بھگوان دیال صاحب عاقل سررشتہ دار مطبع اودھ اخبار سے تو یوں لکھو یہ کیا زیبا ہے افسانہ ظرافت کا
۱۸۸۰ء

۳۔ از تصنیف جناب پنڈت رتن ناتھ صاحب لکھنوی المتخلص بہ در شاگرد حضرت ناطق نگرامی سے افسانۂ بے نظیر گفتی
۱۸۸۰ء

۴۔ طبع زاد مولوی سید محمود صاحب نکہت۔ میر منشی ضلع پربھنی سے طرز ہندی معاشرت گفتہ
۱۲۹۷ھ

۵۔ از نتائج طبع رسا مولوی ممتاز احمد صاحب تھانوی رفیق نواب صاحب بہادر سورت سے یہ ممتاز تہذیب الاخلاق گفت
۱۸۸۰ء

۶۔ چکیدۂ کلک گہر سلک جناب پنڈت بشن ناتھ صاحب صبر لکھنوی محقق فارسی سے فروغ دیدۂ بینش فسانۂ آزاد
۱۸۸۰ء

۷۔ از سخندان گرانمایہ کنور عنایت سنگھ صاحب رئیس لکھنؤ تعلقدار بریلی روہیلکھنڈ سے انتخاب عالے افسانۂ آزاد ہست
۱۸۸۰ء

۸۔ طبعزاد منشی کامتا پرشاد صاحب ناداں متوسل مطبع عالی جاہ گوالیار سے بدیہہ۔ خیالات نادر لکھا
۱۲۹۷ھ

۹۔ از نتائج فکر مولوی محمد قمر الدین صاحب فوق مدرس فارسی نارمل اسکول سندیلہ ضلع ہردوئی ۔ گلشن فیض باد ۔ ہاتف گفت
۱۲۹۷ھ

فسانہ آزاد کا مذکورہ ایڈیشن نایاب ہے اس لئے یقین کے ساتھ مذکورہ ایڈیشن اور مروجہ ایڈیشن کے مابین اختلافات کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

فسانہ آزاد، جلد اول بطریق کتاب اشاعت کا اعلان پڑھ کر اس کے شائقین یقیناً مطمئن ہو گئے ہوں گے۔ لیکن وہ جلد دوم کے بارے میں انتظار کی زحمت زیادہ دیر تک برداشت نہیں کر سکتے تھے اس لئے یہ اصرار کیا جانے لگا کہ جلد دوم کے چار صفحے ہر روز اخبار کے ساتھ شائع کئے جائیں جس کی شہادت درج ذیل اشتہار سے ملتی ہے۔

"اس عرصہ میں اکثر احباب و ناظرین اودھ اخبار نے باصرار یہ خواہش ظاہر کی کہ حصہ دوم ناول آزاد فرخ نہاد ہر روز اخبار کے ساتھ شائع ہونا چاہئے جیسا کہ سابق میں قاعدہ تھا اور ہفتے کے اخبار کے ساتھ چار صفحے جدید ناول کے چھپنے چاہئیں"

اس اشتہار کے آخر میں تاریخ ۸ اور ۱۸۸۰ء تو موجود ہے لیکن مہینہ کا نام نہیں دیا گیا۔ اس اشتہار میں چونکہ فسانہ جدید کا ذکر بھی موجود ہے جو ۱۹ر جولائی ۱۸۸۰ء سے شائع ہونے لگا تھا اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ یہ اشتہار ۱۹ر جولائی سے قبل شائع ہوا ہوگا۔ جس کی تصدیق ایک دوسرے اشتہار مورخہ ۱۲ر اگست ۱۸۸۰ء سے ہو جاتی ہے جو اس اطلاع پر مشتمل ہے کہ "یکم جولائی سے فسانہ آزاد کی جلد ثانی کے چار صفحے پھر جلوہ اشاعت پانے لگے ہیں۔" ان چار صفحات سے فسانہ آزاد جلد دوم کی طبع ثانی کا سلسلہ شروع ہوا۔ لیکن قارئین اس سے مطمئن نہ ہو سکے اور یہ مطالبہ کرنے لگے کہ چار صفحوں کے بجائے ایک ماہ کی کل اقساط یا پندرہ روز کی اقساط رسالہ کی صورت میں شائع کی جائیں۔ جس کی روئداد اس اشتہار میں درج ہے۔

"یکم جولائی سے فسانہ آزاد کی جلد ثانی کے چار صفحے پھر جلوۂ اشاعت

نے لگے۔ ایسا اکثر ناظرینؔ اودھ اخبار نے خواہش ظاہر کی کہ یہ مرقع خیالات شگرف
مہینے میں دو بار یا ایک بار آب و تاب کے ساتھ بطور رسالہ علیحدہ شائع ہو۔ اس کے کئی
باعث لکھے۔ ایک یہ کہ اس داستان دلکش کے چار صفحے پڑھنے سے سیری نہیں ہوتی۔
دوسری وجہ، ادھر اخبار آیا اور ادھر اصحاب جوہر شناس نے جو تہ دل سے اس
فسانہ کے شائق ہیں ظرافت کے پرچے کو ہاتھوں ہاتھ اڑایا۔ اگر کوئی چاہے کہ
جبل میں کل پرچوں کو جمع کرے تو محال ہے۔ بس اگر بطریق رسالہ شائع ہو تو لطف
مزید بخشے۔ تیسرے یہ کہ علاوہ خریداران اودھ اخبار کے اور صاحبان صرف اسی
فسانہ کی خریداری سے اپنے اشتیاق کو تسکین دیتے ہیں۔ انشاء اللہ ماہ اگست سے
فسانہ آزاد کی جلد ثانی اخبار سے علیحدہ مہینے میں بطور ماہواری رسالہ کے ایک بار
شائع ہوگی۔ قیمت خریداران اودھ اخبار مقیم لکھنؤ کے لئے ۸/ آنے ماہواری۔
خریداران اودھ اخبار کے لئے جو لکھنؤ میں نہیں ہیں ۱۰/ آنے ۶ پائی۔ ماہواری مع
محصول ڈاک، عام خریداران فسانہ کے لئے جو لکھنؤ میں ہیں ۱۰/ آنے۔ عام خریداران
فسانہ کے لئے جو لکھنؤ میں نہیں ہیں ۱۰/ آنہ ۶ پائی ماہواری مع محصول ڈاک، فسانہ
آزاد کا حجم فی اشاعت ایک سو پانچ صفحات پر ہوگا۔ یہ جلد غالباً چھ مہینے میں ختم
ہو جائے گی۔ ماہواری رسالہ فسانہ آزاد بلا قیمت بھی بھیجا جا سکتا ہے۔ جن مشتریان
با تمکین اودھ اخبار دسمبر ۱۸۸۰ء تک کی قیمت اخبار پیشگی ادا کر دی ہے یا آئندہ
دسمبر ۱۸۸۰ء تک بے باق کر دیں۔ اون کی والا خدمت میں فسانہ آزاد کی جلد دوم
ماہواری اور پھر جلد سوم کا حصہ بھی بلا قیمت اور بلا معاوضہ مفت مطبع کی طرف سے
بطریق نذر پیش کیا جائے گا جو رؤسائے نامدار اور عمائد والیان ملک پچاس روپئے سالانہ
اصلی قیمت اودھ اخبار مطبع کو اعانت پہونچاتے ہیں اون کی خدمات بابرکات میں
بلا انتظار تکمیل شرط مذکورہ بالا فسانہ آزاد بھیجا جائے گا۔"

العبد شیو پرشاد منیجر مطبع اودھ اخبار لکھنؤ۔ ۱۲/ اگست ۱۸۸۰ء"

اگرچہ اشتہارات کو مکمل صداقت کی حیثیت سے تسلیم کرنا ممکن نہیں ہے

لیکن فسانۂ آزاد کے طبع اول اور طبع ثانی کے نایاب ہونے کی صورت میں ان کے بارے میں معلومات کا واحد ذریعہ صرف یہ اشتہار ہی رہ جاتے ہیں جن سے فسانۂ آزاد کی مقبولیت، کاروباری رجحانات اور قیمت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

فسانہ آزاد کی جلد دوم مروجہ شکل میں پہلی مرتبہ کب شائع ہوئی اس کا اندازہ کتاب کے آخر میں شامل قطعات سے لگایا جا سکتا ہے۔ جن کی تفصیل، مادۂ تاریخ آخری مصرع ذیل میں درج ہے۔

"قطعات تاریخ طبع سابق

۱۔ از عذب البیان مولانا محمد حامد علی خاں حامد شاہ آبادی مصحح مطبع ہذا
لکھدو تم۔ زیبا نکو راحت فزا یہ داستاں
۱۳۲۴ھ

۲۔ از سخنور بے عدیل مورخ کامل منشی بھگوان دیال صاحب عاقل ایجنٹ مطبع
ہیں فسانۂ آزاد عشرت آئینے
۱۳۲۴ھ

(ولہ) لکھو۔ خوب افسانۂ آزاد کیا عشرت فزا
۱۹۰۷ء

۳۔ از سخنور ذی وقار منشی مدن موہن لال صاحب سرشار خیر آبادی اعلیٰ محاسب مطبع
لکھو سرشار تم نکو مرغوب
۱۳۲۴ھ

ان قطعات سے پہلے محمد حامد علی خاں حامد کی تقریظ مندرجہ ذیل عنوان کے ساتھ موجود ہے۔

"خاتمۃ الطبع سابق مع تاریخ طبع بطریق تقریظ از مولانا مولوی حضرت ابو ناظم محمد حامد علی خاں حامد شاہ آبادی مرحوم و مغفور سابق مصحح مطبع ہذا تلمیذ امیر مینائی۔"

فسانہ آزاد جلد دوم سرورق بار پنجم ۱۹۳۰ء میں شامل تقریظ کی عبارت اس امر کی غمازی کرتی ہے کہ وہ سرشار کی زندگی میں لکھی گئی ہے لیکن مختلف ایڈیشنوں میں شامل کرتے وقت اس میں قطع و برید سے کام لیا گیا ہے۔ جس کا اندازہ ذیل کی عبارت سے لگایا جا سکتا ہے۔

"یہ فسانہ آزاد کی جلد دوسری ہے۔ پہلی اور تیسری اور چوتھی جلد بھی اسی مطبع میں چھپی ہے۔ یہ فسانہ کامل چار جلدوں میں علیحدہ علیحدہ بارہا اس مطبع میں چھپ کر نذر شائقین ہو چکا ہے" سرشار کا انتقال جنوری ۱۹۰۳ء میں ہو چکا تھا۔ موجودہ قطعات تاریخ ۱۹۰۷ء سے تعلق رکھتے ہیں۔ مروجہ شکل میں فسانہ آزاد کی جلد چہارم ۱۹۱۵ء میں شائع ہوئی ہے۔ البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ فسانہ آزاد کی چاروں جلدیں بطریق کتاب یا بشکل رسائل علیحدہ علیحدہ ۱۹۰۷ء تک ضرور شائع ہو چکی تھیں۔

فسانہ آزاد کی جلد سوم دوسری مرتبہ کب اور کس صورت میں شائع کی گئی تھی اس کا اندازہ ان ۹ رسائل سے لگایا جا سکتا ہے جو اتفاق سے آج بھی خدا بخش اورئنٹیل پبلک لائبریری پٹنہ میں موجود ہیں جن کی تفصیل اس طرح ہے۔

۱۔ فسانہ آزاد جلد (سوم طبع) ثانی بشکل رسائل۔ رسالہ نمبر ۱۰ بابت ماہ اپریل ۱۸۸۱ء ....

۲۔ " " " " نمبر ۱۱ " ماہ مئی ۱۸۸۱ء (صفحات ۳۰۵ تا ۴۰۸) ....

۳۔ " " " " نمبر ۱۲ " ماہ جون ۱۸۸۱ء (صفحات ۴۰۹ تا ۶۱۲) مطبوعہ ماہ جون ۱۸۸۱ء مطبع نولکشور لکھنؤ

۴۔ " " " " نمبر ۱۳ " ماہ جولائی ۱۸۸۱ء (صفحات ۶۱۳ تا ۶۸۴) " " جولائی ۱۸۸۱ء " "

۵۔ " " " " نمبر ۱۴ " ماہ اگست ۱۸۸۱ء (صفحات ۶۸۵ تا ۷۴۸) " " اگست ۱۸۸۱ء " "

۶۔ " " " " نمبر ۱۵ " ماہ ستمبر ۱۸۸۱ء (صفحات ۷۴۹ تا ۸۴۳) " " ستمبر ۱۸۸۱ء " "

۷۔ " " " " نمبر ۱۶ " ماہ اکتوبر ۱۸۸۱ء (صفحات ۸۴۴ تا ۹۷۴) " " اکتوبر ۱۸۸۱ء " "

۸۔ " " " " نمبر ۱۷ " ماہ نومبر ۱۸۸۱ء (صفحات ۹۷۵ تا ۱۰۴۸) " " نومبر ۱۸۸۱ء " "

۹۔ " " " " نمبر ۱۸ " ماہ دسمبر ۱۸۸۱ء (صفحات ۱۰۴۹ تا ۱۱۴۸) " " دسمبر ۱۸۸۱ء " "

خاتمہ۔ "آخر کار ۱۲ دسمبر ۱۸۷۷ء کو معہ خواجہ بدیعان اور مس میڈا اور مس

لیکن فسانۂ آزاد کے طبع اول اور طبع ثانی کے نایاب ہونے کی صورت میں ان کے بارے میں معلومات کا واحد ذریعہ صرف یہ اشتہار ہی رہ جاتے ہیں جن سے فسانۂ آزاد کی مقبولیت، کاروباری رجحانات اور قیمت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

فسانۂ آزاد کی جلد دوم مروجہ شکل میں پہلی مرتبہ کب شائع ہوئی اس کا اندازہ کتاب کے آخر میں شامل قطعات سے لگایا جا سکتا ہے۔ جن کی تفصیل، مادہ تاریخ آخری مصرع ذیل میں درج ہے۔

"قطعات تاریخ طبع سابق

۱۔ از عذب البیان مولانا محمد حامد علی خاں حامد شاہ آبادی مصحح مطبع ہذا ے

لکھدو تم۔ زیبا نکو راحت فزا یہ داستاں

۱۳۲۴ھ

۲۔ از سخنور بے عدیل مورخ کامل منشی بھگوان دیال صاحب عاقل ایجنٹ مطبع ے

بیں فسانۂ آزاد عشرت آئینے

۱۳۲۴ھ

(ولہ) ے لکھو۔ خوب افسانۂ آزاد کیا عشرت فزا

۱۹۰۷ء

۳۔ از سخنور ذی وقار منشی مدن موہن لال صاحب سرشار خیرآبادی اعلیٰ محاسب مطبع ے

لکھو سرشار تم نکو مرغوب

۱۳۲۴ھ

ان قطعات سے پہلے محمد حامد علی خاں حامد کی تقریظ مندرجہ ذیل عنوان کے ساتھ موجود ہے۔

"خاتمۃ الطبع سابق مع تاریخ طبع بطریق تقریظ از مولانا مولوی حضرت ابو ناظم محمد حامد علی خاں حامد شاہ آبادی مرحوم و مغفور سابق مصحح مطبع ہذا تلمیذ امیر مینائی۔"

فسانہ آزاد جلد دوم سر ورق بار پنجم ۱۹۳۰ء میں شامل تقریظ کی عبارت اس امر کی غمازی کرتی ہے کہ وہ سرشار کی زندگی میں لکھی گئی ہے لیکن مختلف ایڈیشنوں میں شامل کرتے وقت اس میں قطع و برید سے کام لیا گیا ہے۔ جس کا اندازہ ذیل کی عبارت سے لگایا جا سکتا ہے۔

"یہ فسانہ آزاد کی جلد دوسری ہے۔ پہلی اور تیسری اور چوتھی جلد بھی اسی مطبع میں چھپی ہے۔ یہ فسانہ کامل چار جلدوں میں علیحدہ علیحدہ بارہا اس مطبع میں چھپ کر نذر شائقین ہو چکا ہے" سرشار کا انتقال جنوری ۱۹۰۳ء میں ہو چکا تھا۔ موجودہ قطعات تاریخ ۱۹۰۷ء سے تعلق رکھتے ہیں۔ مروجہ شکل میں فسانہ آزاد کی جلد چہارم ۱۹۱۵ء میں شائع ہوئی ہے۔ البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ فسانہ آزاد کی چاروں جلدیں بطریق کتاب یا بشکل رسائل علیحدہ علیحدہ ۱۹۰۷ء تک ضرور شائع ہو چکی تھیں۔

فسانہ آزاد کی جلد سوم دوسری مرتبہ کب اور کس صورت میں شائع کی گئی تھی اس کا اندازہ ان ۹ رسائل سے لگایا جا سکتا ہے جو اتفاق سے آج بھی خدا بخش اورنٹیل پبلک لائبریری پٹنہ میں موجود ہیں جن کی تفصیل اس طرح ہے۔

۱۔ فسانہ آزاد جلد (سوم طبع) ثانی بشکل رسائل۔ رسالہ نمبر ۱۰ بابت ماہ اپریل ۱۸۸۱ء ....

۲۔ " " " نمبر ۱۱ " ماہ مئی ۱۸۸۱ء (صفحات ۳۰۵ تا ۴۰۸) ....

۳۔ " " " نمبر ۱۲ " ماہ جون ۱۸۸۱ء (صفحات ۴۰۹ تا ۶۱۲) مطبوعہ جون ۱۸۸۱ء مطبع نولکشور لکھنؤ

۴۔ " " " نمبر ۱۳ " ماہ جولائی ۱۸۸۱ء (صفحات ۶۱۳ تا ۶۸۴) " " جولائی ۱۸۸۱ء " "

۵۔ " " " نمبر ۱۴ " ماہ اگست ۱۸۸۱ء (صفحات ۶۸۵ تا ۷۴۸) " " اگست ۱۸۸۱ء " "

۶۔ " " " نمبر ۱۵ " ماہ ستمبر ۱۸۸۱ء (صفحات ۷۴۹ تا ۸۴۳) " " ستمبر ۱۸۸۱ء " "

۷۔ " " " نمبر ۱۶ " ماہ اکتوبر ۱۸۸۱ء (صفحات ۸۴۴ تا ۹۴۴) " " اکتوبر ۱۸۸۱ء " "

۸۔ " " " نمبر ۱۷ " ماہ نومبر ۱۸۸۱ء (صفحات ۹۴۵ تا ۱۰۴۸) " " نومبر ۱۸۸۱ء " "

۹۔ " " " نمبر ۱۸ " ماہ دسمبر ۱۸۸۱ء (صفحات ۱۰۴۹ تا ۱۱۴۸) " " دسمبر ۱۸۸۱ء " "

خاتمہ۔ "آخر کار ۱۲ر دسمبر ۱۸۷۷ء کو معہ خواجہ بدیعان اور مس میتڈا اور مس

لیرسا جہاز پر سوار ہو کر روانہ ہندوستان ہوتے ہیں“

فسانہ آزاد کے جلد سوم کے کل صفحات کی تعداد بھی ۱۱۴۹ ہے۔ چوں کہ ماہوار رسائل میں صفحات کی تعداد متعین نہیں ہے اس لئے آسانی سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کیا جاسکتا کہ پہلا رسالہ کب شائع ہوا اور کتنے صفحات پر مشتمل تھا۔ مذکورہ رسائل میں جلد ثانی طبع ہوا ہے جس سے مراد طبع ثانی ہو سکتے ہیں۔ اس طرح ایڈیشن کا مسئلہ بھی طے ہو جاتا ہے یعنی اودھ اخبار کے ساتھ شائع ہونے والے فسانۂ آزاد کو اشاعت اول اور رسائل کی شکل میں شائع ہونے والے فسانہ آزاد کو اشاعت دوم تسلیم کیا گیا۔ رسالہ نمبر ۱۲ ماہ جون سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس رسالہ میں شائع ہونے والا متن پہلی مرتبہ اودھ اخبار کے ساتھ ماہ اپریل ۱۸۷۹ء میں شائع ہوا تھا۔ ان رسائل میں اصل متن بالکل اسی طرح شائع کیا گیا ہے جس طرح وہ اودھ اخبار کے ساتھ بطور ضمیمہ شائع ہوا کرتا تھا۔ ہر چوتھے صفحے پر قسط ختم ہو گئی ہے اور آخر میں باقی آئندہ لکھ کر نئے صفحہ سے نئی قسط شروع کی گئی ہے۔ قسط کے شروع میں کوئی عنوان بھی نہیں ہے۔ خریداروں کے خطوط بھی ہر قسط کے آخر میں شائع کئے گئے ہیں۔ فسانہ آزاد جلد سوم تیسری مرتبہ بھی رسائل کی صورت میں از مارچ ۱۸۸۲ء تا دسمبر ۱۸۸۲ء شائع کی گئی تھی اور اس کی قیمت فی جزء ۳ پیسے قرار پائی تھی۔ اس کی تصدیق فہرست کتب منشی نول کشور ۳۰ راپریل ۱۸۹۱ء سے ہوتی ہے جو رفاہ عام کلب لکھنؤ کی لائبریری میں موجود ہے۔

”ماہواری فروخت کا اعلان۔ بابت جولائی ۱۸۸۰ء تا دسمبر ۱۸۸۱ء (جلد اول و دوم کے بارے میں ہے)۔ فسانہ آزاد جلد ثالث بابت ماہ مارچ ۱۸۸۲ء تا دسمبر ۱۸۸۲ء قیمت فی جزء ۳ پیسے“ (فہرست کتب منشی نول کشور۔ ص ۴۴۔ ۳۰ راپریل ۱۸۹۱ء)۔

مروجہ فسانہ آزاد جلد سوم کے آخر میں چوں کہ کوئی قطعہ تاریخ درج نہیں ہے اس لئے یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ اس کا باقاعدہ ایڈیشن کب

شائع کیا گیا تھا۔

فسانۂ آزاد جلد چہارم کے رسائل لائبریری میں نہیں ملتے البتہ ایک اشتہار میں جلد سوم و چہارم کا سائز ۱۸×۱۱ دیا گیا ہے جس سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ جلد بھی رسائل کی شکل میں شائع کی گئی ہوگی۔ البتہ فسانۂ آزاد جلد چہارم بطریق کتاب یا بشکل رسائل شائع کئے جانے کے بارے میں کوئی نتیجہ سرشار کے اس مقدمہ سے برآمد کیا جا سکتا ہے جو جلد چہارم کے مروجہ ایڈیشنوں میں موجود ہے۔

"کچھ کم تین سال سے فسانۂ آزاد نذر ناظرین فرخ نہاد کیا جاتا ہے۔ اس فسانہ کی تین جلدیں عنایت ایزدی اور مالک مطبع کی نیک نیتی سے طبع ہو کر تیار ہو گئیں اور اب جلد رابع کی نوبت آئی۔"

مذکورہ اقتباس میں کچھ کم تین سال سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ یہ مقدمہ ۱۸۸۲ء میں اس وقت لکھا گیا ہوگا جب کہ جلد چہارم کی اشاعت ثانی کا اہتمام کیا جا رہا ہوگا۔ لیکن مروجہ باقاعدہ ایڈیشن کب شائع ہوا۔ اس کا اندازہ مندرجہ ذیل قطعات کی تفصیل مادہ تاریخ، آخری مصرع سے لگایا جا سکتا ہے۔

۱۔ "تاریخات طبع سابق۔ از نتیجہ فکر مورخ کامل سخنور عدیم المثال منشی بھگوان دیال صاحب عاقل لکھنوی ؎

(۱) زیبا قصہ بشاشت افزا خوب۔ (۲) یہ ہے داستان مسرت گزیں
۱۳۳۳ھ ۱۹۱۵ء

۲۔ از سخنور یادگار زماں ہمپایۂ سحبان جناب مولانا محمد حامد علی خاں صاحب حامدؔ شاہ آبادی محافظ صیغۂ تصحیح مطبع ؎ یہ سُنا۔ خوب چھپا خوب چھپا ہے واللہ
۱۳۳۳ھ

۳۔ از کلک گہر سلک نقاد سخن ور منشی بالک رام صاحب گہرؔ خوش نویس منصرم صیغۂ طبع ؎ لکھو بے ساختہ۔ مرغوب گیتی ہے یہ افسانہ "
۱۹۱۵ء

آخر قطعہ کے ہندسوں میں کتابت کی بھی ایک غلطی موجود ہے۔ ۱۹۱۵ء کے بجائے ۹۱۱۵ء درج ہے۔

فسانۂ آزاد کی ابتدائی اشاعتوں کے بارے میں معلوم کرنا چاہیں تو اس کی تفصیل کچھ اس طرح ہوگی۔

باراول میں فسانۂ آزاد از آغاز تا انجام اودھ اخبار کے ساتھ بطور ضمیمہ دو سفید ورق پر تقریباً ایک سال کی مدت میں از ابتدائے دسمبر ۱۸۷۸ء تا دسمبر ۱۸۷۹ء شائع ہوا یعنی تقریباً باون قسطوں میں ہر سنیچر کو شائع کیا گیا ہے۔

باردوم میں جلد اول بطریق کتاب ۱۸۸۰ء میں طبع ہوئی۔ اور تیسرا ایڈیشن ۱۸۹۱ء سے قبل اور چوتھا ایڈیشن ۱۸۹۳ء اور پانچواں ایڈیشن ۱۸۹۸ء میں شائع ہوا۔ اور جلد دوم ماہانہ رسائل کی صورت میں از جولائی ۱۸۸۰ء تا دسمبر ۱۸۸۰ء اور تیسرا ایڈیشن اکتوبر ۱۸۹۰ء میں، چوتھا ایڈیشن (غالباً مروجہ شکل میں) ۱۹۰۷ء اور پانچواں ایڈیشن (بحوالہ متن) دسمبر ۱۹۲۹ء (اور بحوالہ سرورق) ۱۹۳۰ء میں بہ سرپرستی بشن نرائن اور باہتمام بابو کیسری داس سیٹھ شائع ہوا ہے۔

جلد سوم باردوم میں بشکل رسائل از جنوری ۱۸۸۱ء تا دسمبر ۱۸۸۱ء اور بار سوم میں بھی بصورت رسائل از مارچ ۱۸۸۲ء تا دسمبر ۱۸۸۲ء شائع ہوئی۔

جلد چہارم باردوم میں (۱۸×۱۱) غالباً ۱۸۸۲ء میں اور چوتھا ایڈیشن جنوری ۱۸۹۹ء میں مطبع نول کشور سے اور مروجہ شکل میں ۱۹۱۵ء میں طبع ہوتی ہے۔

مطبع منشی نول کشور کی ایک فہرست کتب مطبوعہ ۱۸۹۱ء سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت جلد اول و دوم تو بطریق کتاب چھپ چکی تھی البتہ جلد سوم و چہارم اس وقت تک رسائل کی شکل میں شائع ہوتی تھیں۔ کتابی شکل میں فسانۂ آزاد کا سائز ۹×۱۱ اور رسائل کا سائز ۱۸×۱۱ رہا ہے جس کی تفصیل درج ذیل ہے۔

”فسانۂ آزاد جلد اول و دوم ۹×۱۱ اور فسانۂ آزاد جلد سوم و چہارم ۱۸×۱۱“

(فہرست کتب منشی نول کشور لکھنؤ۔ ص ۴۵ مطبوعہ ۳۰؍اپریل ۱۸۹۱ء)۔

فسانۂ آزاد کے مروجہ ایڈیشنوں میں جلد دوم وسوم کے سرورق پر یہ عبارت "اب بعد نظر ثانی وصحت تمام وکمال" اور جلد دوم کے آخر میں "بعد تصحیح تمام شائع ہوئی" نظر آتی ہے۔ اس نظر ثانی، صحت تمام وکمال اور تصحیح کا کام کس نے انجام دیا ہوگا جب کہ ۱۸۹۰ء کے بعد سرشار کا مطبع نول کشور سے تعلق باقی نہیں رہا تھا۔ ۱۹۰۲ء میں وہ انتقال پا چکے تھے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ دوسری جلدوں کے مقابلہ میں جلد دوم وسوم میں نظر ثانی اور تصحیح کی ضرورت محسوس کی گئی ہوگی اور یہ کام باقاعدہ ایڈیشنوں کی اشاعت کے وقت ۱۹۰۷ء (بلحاظ جلد دوم) سرشار کے بجائے کسی اور شخص کے ذریعہ انجام پایا ہوگا۔ اور غالباً اسی وقت ابواب کی تقسیم اور عنوانات کی تحریر کا کام بھی مکمل ہوا ہوگا۔ فسانہ آزاد جلد دوم اور سوم کی ابتدائی اشاعتوں کے متن اور بعد کی اشاعتوں کے متن میں کیا فرق ہے اس کا سراغ تقابلی مطالعہ کے ذریعہ ہی لگایا جا سکتا ہے۔

یہاں فسانہ آزاد کے سائز وغیرہ کے بارے میں اس امر کی نشاندہی بے محل نہ ہوگی کہ فسانہ آزاد بشکل رسائل کا سائز ۱۸×۱۱ مروجہ ایڈیشن کا سائز ۱۱×۹ اور مسطر ۲۵ سطری ہے۔ اس کی چند جلدیں بانگ درا سائز (۶×۸) ہارڈنگ (اب ہردیال) لائبریری دہلی میں موجود ہیں لیکن ناقص الطرفین ہونے کے باعث سنہ اشاعت، ناشر اور مطبع کے بارے میں کچھ کہنا دشوار ہے۔

جیسا کہ مذکورہ تفصیل سے ظاہر ہے کہ فسانہ آزاد کی طباعت و فروخت اس طرح نہیں ہوئی کہ اس کی جلد اول تا چہارم ایک ساتھ شائع کی گئی ہوں اور ان کا مکمل سیٹ بنا کر فروخت کیا گیا ہو بلکہ اُس کی مختلف جلدیں مختلف اوقات میں حسب سہولت مطبع اور حسب ضرورت خریدار طبع اور فروخت ہوتی رہی ہیں۔ اس کا کوئی مکمل ایڈیشن ایک ہی سال میں شائع نہیں ہوا۔ اس کی طباعت میں کم از کم دو سال لگے ہیں۔

مطبع نول کشور لکھنؤ سے اس کے نو ایڈیشن شائع ہوئے ہیں۔ آخری

ایڈیشن کی جلد اول کا متن نومبر ۱۹۴۸ء اور سرورق ۱۹۴۹ء کا طبع شدہ ہے اس کے اکثر ایڈیشنوں میں بے قاعدگی بھی نظر آتی ہے کہ سرورق اور اصل متن کی طباعت میں کئی کئی سال کا فرق رہا ہے۔ اصل متن اور سرورق کے ایڈیشن نمبر میں بھی اکثر اختلاف پایا جاتا ہے۔ مثلاً فسانۂ آزاد جلد چہارم کے سرورق پر ۱۹۲۶ء بار ہشتم درج ہے تو اصل متن پر مئی ۱۹۲۶ء بار ششم درج ہے۔ یہاں ایڈیشن نمبر کا سہو ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کو کیا کہیے، فسانۂ آزاد جلد سوم کے سرورق پر ماہ نومبر ۱۹۱۶ء بار چہارم اور اصل متن میں ماہ اکتوبر ۱۹۳۵ء ساتواں ایڈیشن درج ہے۔ اب ذرا مختلف حصوں کے ایڈیشنوں کا بُعد بھی ملاحظہ فرمائیے۔ جلد اول بار پنجم دسمبر ۱۸۹۸ء کی طبع شدہ ہے اور جلد دوم بار پنجم میں سرورق دسمبر ۱۹۲۹ء اور اصل متن اکتوبر ۱۹۳۰ء کا ہے۔ یعنی جلد اول بار پنجم اور جلد دوم بار پنجم میں تقریباً ۳۱ سال کا فرق ہے۔

ایڈیشنوں کے مذکورہ تفاوت کی طرح اس کے مالک مطبع اور مہتمم بھی بدلتے رہے ہیں۔ مثال کے طور پر فسانۂ آزاد جلد دم بار چہارم بلحاظ سرورق نومبر ۱۹۱۶ء مالک مطبع منشی نول کشور بیلکھنڈ باشی اور سپرنٹنڈنٹ منوہر لال بھارگو اور بلحاظ متن ماہ ستمبر ۱۹۱۶ء مالک مطبع منشی پراگ نرائن مطبع نول کشور اور فسانۂ آزاد جلد دوم (سرورق) بار پنجم ماہ اکتوبر ۱۹۳۰ء مالک نول کشور بیلکھنڈ باشی، سپرنٹنڈنٹ کیسری داس سیٹھ۔ اور اصل متن پر ماہ دسمبر ۱۹۲۹ء مالک بشن نرائن درج ہے۔

منشی نولکشور کے انتقال کے بعد ان کا ترکہ بھی دو حصوں میں تقسیم ہو گیا تھا۔ ایک مطبع کا نام تو حسب سابق منشی نول کشور ہی رہا اور دوسرا مطبع منشی تیج کمار کے نام سے وقوع میں آیا لیکن حقوق کتب دونوں کو حاصل رہے۔ پہلے مطبع کے مالک منشی بشن نرائن اور سپرنٹنڈنٹ کیسری داس اور دوسرے مطبع کے مالک منشی تیج کمار، سپرنٹنڈنٹ مطبع بالترتیب بابو بنالال بھارگو اور بی۔ بی کپور تھے۔

اس دوسرے مطبع سے بھی فسانہ آزاد کے سات ایڈیشن شائع ہوئے۔ ان کے یہاں پہلا ایڈیشن کب شائع ہوا۔ کیا انھوں نے بھی سابق ایڈیشن کے تسلسل کو برقرار رکھا۔ اس سلسلہ میں اگرچہ یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا لیکن آخرالذکر امر زیادہ قرین قیاس ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ وہ ورثہ میں حاصل شدہ یا طبع شدہ ذخیرہ کو ہی اپنے سرورق، اس کے سنہ اشاعت اور ایڈیشن نمبر کے حساب سے فروخت کرتے رہے ہیں۔ اس طرح کے سرورق والے فسانہ آزاد کے کسی بھی متن پر مطبع تیج کمار درج نہیں ہے اس لئے اس مطبع سے فروخت ہونے والے فسانہ آزاد کے کسی ایڈیشن کو ایڈیشن تسلیم کرنا جائز نہیں ہوگا۔ البتہ یہاں اس امر کی وضاحت زیادہ ضروری معلوم ہوتی ہے کہ فسانہ آزاد جلد اول سرورق بارنہم جنوری ۱۹۴۹ء مالک مطبع راجہ رام کمار و منشی تیج کمار کا اصل متن ماہ نومبر ۱۹۲۸ء مطبوعہ مطبع نول کشور، اور جلد دوم سرورق بار ہفتم فروری ۱۹۵۲ء اور اصل متن مطبوعہ دسمبر ۱۹۲۹ء بہ سرپرستی منشی بشن نرائن مالک مطبع نول کشور درج ہے۔ ایسی صورت میں فسانۂ آزاد کے ایڈیشنوں کا شمار خود بخود مشکوک ہو جاتا ہے۔

فسانہ آزاد کا ایک ایڈیشن پاکٹ سائز میں راجہ رام کمار پریس نے ۱۹۶۱ء میں شائع کرنا شروع کیا تھا لیکن اس کی صرف ایک سیریز ہی نکل کر رہ گئی۔ فسانہ آزاد کا ایک ایڈیشن ۱۸۸۳ء میں مطبع ریاض الاخبار گورکھپور سے بھی شائع ہوا تھا۔ اس کی تین جلدیں اول تا سوم بحوالہ ذخیرہ کتب سبحان اللہ اورینٹل لائبریری مولانا آزاد لائبریری علی گڑھ میں موجود ہیں۔ فسانہ آزاد کی تلخیص ۲۸۸ صفحات پر مشتمل روح فسانہ آزاد کے نام سے سید ابو تمیم نے کی تھی جسے مارچ ۱۹۵۴ء میں کتب خانہ انجمن ترقی اردو دہلی نے شائع کرایا تھا۔ اسی طرح کی ایک تلخیص پاکستان میں رئیس احمد جعفری نے کی تھی جس کے سرورق کی عبارت درج ذیل ہے۔

"پنڈت رتن ناتھ سرشار کا کلاسیکی شاہکار۔ فسانہ آزاد۔ ملخص حصہ اول و دوم (مکمل) ایڈیٹر رئیس احمد جعفری، شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز لاہور۔ پشاور۔

حیدرآباد، کراچی۔ باردوم ۱۹۶۱ء اس کا سائز ۷×۹ اور صفحات ۵۸۸ ہیں۔ معیاری ادب سلسلہ کے تحت فسانہ آزاد ملخص (صفحات ۵۰۸) مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نے بھی جولائی ۱۹۷۱ء میں شائع کیا تھا۔ اس کی تلخیص کا کام ڈاکٹر قمر رئیس نے انجام دیا تھا۔

ناگری رسم الخط میں بھی اس کی تلخیص جو تقریباً پانچ سو صفحات پر مشتمل ہے، سرسوتی پریس بنارس نے ۱۹۴۷ء میں شائع کی تھی۔

رنگے سیار کو اکثر سرشار کی الگ تصنیف شمار کیا جاتا ہے حالانکہ یہ علیحدہ کوئی تصنیف نہیں ہے بلکہ مالک مطبع نولکشور نے "اشتہاری ضرورت کے پیش نظر فسانہ آزاد جلد اول سے پانچواں قصہ صفحہ ۱۸ تا ۲۱ اخذ کرکے اسے کتابچہ کی صورت میں شائع کیا تھا جس کا سن طباعت غالباً ۱۹۰۳ء ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر احسن فاروقی نے خوجی سے متعلق دلچسپ واقعات فسانہ آزاد سے اخذ کرکے بعنوان "خوجی" بصورت کتاب ۱۹۵۴ء میں راجہ رام کمار پریس لکھنؤ سے شائع کرایا تھا۔

فسانہ آزاد کے یہ ایڈیشن کتنی تعداد میں شائع ہوا کرتے تھے اس کا کوئی ریکارڈ فراہم نہیں ہو سکا۔ فسانہ آزاد کے کل صفحات کی تفصیل اس طرح ہے۔ صفحات جلد اول ۶۷۲، جلد دوم ۲۴۴، جلد سوم ۱۱۴۸، جلد چہارم ۱۰۷۲۔ کل صفحات ۳۳۳۶ ہیں۔ ماہانہ رسائل میں بھی اس تقسیم کو برقرار رکھا گیا ہے۔ صفحات کی مذکورہ تعداد سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ترمیم و اضافہ سے قطع نظر اس کی باون قسطوں (فی قسط دو ورق سائز اخبار) میں مروجہ فسانہ آزاد کے تقریباً ۶۴ صفحات کا مواد ایک قسط کے حساب سے شائع ہوا کرتا ہوگا۔

فسانہ آزاد کی مذکورہ جلدوں کی تقسیم میں قصہ کے منازل کو سامنے رکھا گیا ہے۔ جلد اول میں میاں آزاد کی مٹر گشتی، خوجی سے ملاقات، حسن آرا سے معاشقہ، سپہر آرا اور ہمایوں فر سے ملاقات، حسن آرا کا آزاد کو جنگ ترکی و روس میں شرکت اور اہل اسلام کی مدد کے لئے آمادہ کرنا اور آزاد اور خوجی کا ترکی کے لئے روانہ ہونا۔ جلد دوم میں

د کے لکھنؤ سے بمبئی اور بمبئی سے ترکی تک سفر کے حالات اور شمولیت جنگ کے
ات - جلد سوم میں جنگ ترکی وروس کی تفصیلات، آزاد کی معرکہ آرائیاں، خوجی
کارنامے، آزاد اور حسن آرا کی بے چینی، ہمایوں فر کا مفروضہ قتل اور اس کے بھائی کا
ں آنا، میاں آزاد کا قید ہونا، رہائی پانا، اور ہندوستان کی طرف مراجعت،
چہارم میں آزاد کا فتح یاب ہو کر ہندوستان پہنچنا، حسن آرا سے شادی، اصلاحی
شتیں اور اولاد کی پیدائش تک حالات درج ہیں۔ اگر ضمنی قصوں کو نظر انداز کر دیا
ے تو یہ تقسیم کسی حد تک منطقی معلوم ہوتی ہے۔ اس میں ابتدا ارتقا، عروج اور
ام کا احساس پایا جاتا ہے۔

یہاں اگر قیمت کا بھی ذکر کر دیا جائے تو فسانہ آزاد کی تصنیف و تالیف،
عت اور فروخت کی یہ کہانی کسی حد تک مکمل ہو جائے گی۔ جیسا کہ اوپر ذکر کیا
ا ہے کہ فسانہ آزاد جلد اول کی قیمت اگست ۱۸۸۰ء میں قسم اول کا غذ ولایتی
روپیہ اور قسم دوم سفید رسمی تین روپیہ تھی۔ رسائل کی قیمت مقامی خریداروں کے
۸ر آنے فی رسالہ۔ بیرونی خریداروں کے لئے ۱۰ر آنے فی رسالہ تھی۔ سنہ ۱۸۹۱ء
جلد دوم و سوم تین پیسہ فی جز کے حساب سے فروخت ہوتی تھی۔ جلد پر عموماً کوئی
ت تحریر نہیں ہوتی تھی بلکہ فہرست و اشتہار کے مطابق وصول کی جاتی تھی۔
تلف اوقات میں اس کی مختلف قیمتیں رہی ہیں۔ فہرست کتب راجہ رام کمار بکڈپو
ت نول کشور بک ڈپو ۱۹۶۵ء کے مطابق جلد اول کی قیمت پندرہ روپئے، دوم
روپئے، سوم و چہارم بیس بیس روپئے تھی اور منشی تیج کمار بک ڈپو کی حالیہ
ست کے مطابق اس کی قیمت جلد اول آٹھ روپئے، دوم پانچ روپئے، سوم چھ روپئے
چہارم زیر طبع ہے۔ آج کل فسانہ آزاد کا مکمل سیٹ کمیاب ہے۔ مختلف ایڈیشنوں
قصوں کو ملا کر سیٹ بناتے جاتے ہیں۔ مکمل سیٹ کی قیمت عموماً ۸۰ روپئے سے
روپئے تک ہے۔ اول الذکر بکڈپو میں جلد دوم و سوم اور آخر الذکر میں جلد سوم آسانی
ل جاتی ہے۔

(ماخوذ از افسانوی ادب)

فسانۂ جدید و جامِ سرشار

فسانۂ جدید، سرشار کا دوسرا ناول ہے جو اگرچہ ضخامت کے اعتبار سے مختصر ناول نہیں کہا جا سکتا پھر بھی فسانۂ آزاد جیسے دیوزاد کے مقابلہ میں بالکل بونا معلوم ہوتا ہے۔ کہاں فسانۂ آزاد کے ۱۸×۱۱ سائز کے ۳۳۳۲ صفحات اور کہاں اسی سائز کے تقریباً ۱۵۴ صفحات۔ لیکن فنی نقطۂ نظر سے یہ فسانۂ آزاد کے مقابلے میں زیادہ جامع اور مکمل ناول ہے اور سرشار کے تقریباً تمام ناقدین نے اس کو سراہا ہے۔ فسانۂ آزاد ہی کی طرح ابتدا میں اس کا بھی کوئی باقاعدہ نام نہیں رکھا گیا تھا اس لئے فسانۂ آزاد اور جدید ناول میں امتیاز پیدا کرنے کے لئے اس کا نام فسانۂ جدید رکھا گیا۔ فسانۂ جدید کی تخلیق کے جہاں سماجی محرکات تھے وہاں سرشار کی مالی ضروریات کو بھی اس میں دخل تھا چنانچہ مالک مطبع نول کشور نے جو سرشار کی صلاحیتوں سے اچھی طرح واقف تھے انھیں ایک نیا ناول لکھنے کی طرف متوجہ کیا اور سرشار اس کے لئے تیار بھی ہو گئے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب سرشار اودھ اخبار کے ایڈیٹر نہیں رہے تھے اور ڈاکٹر اعزاز الحسن نقوی کے بیان کے مطابق یکم فروری ۱۸۸۰ء کو وہ اس ذمے داری سے سبکدوش ہو گئے تھے۔ اس کے بعد اودھ اخبار سے ان کا تعلق ایک مصنف کی حیثیت سے رہ گیا تھا اور فی کالم اجرت کے حساب سے وہ اس اخبار کے لئے مضامین لکھتے تھے جس کا سلسلہ ۱۹۰۱ء تک جاری رہا۔

فسانۂ جدید کی ابتدا کس طرح ہوئی، اس کے بارے میں سرشار نے جنوری

نسیم ستر کھی

انار کلی

اگر اردو ڈرامہ کی تاریخ کا تجزیہ کیا جائے تو اس امر کی نشاندہی ہوتی ہے کہ اردو ڈرامہ کا آغاز ایک ایسے ماحول سے ہوا جس کا بنیادی نقطۂ نظر تاجرانہ اور حصول دولت تھا جس نے پارسی اسٹیج پیدا کیا۔ اردو ڈرامہ اس اسٹیج پر نمودار ہوا اس اسٹیج کے لئے جو ڈرامے لکھے گئے ان کا بنیادی مقصد صرف تفریح طبع اور حصول زر تھا عموماً ایسے موضوعات سے اجتناب کیا گیا جن سے مسائل حیات کے سیاسی، سماجی اور نفسیاتی بھید کھلتے اردو ڈرامہ جن افراد کے زیر سایہ پرورش پا رہا تھا وہ تھیٹر کمپنیوں کے مالکان تھے وہ نہ اہلِ زبان تھے اور نہ ہی اہلِ قلم اس لئے اردو کے ابتدائی ڈرامے ادبی و فنی معیار قائم نہ کر سکے یہ صورت حال ایک عرصہ تک قائم رہی پھر اردو ڈرامہ کا ایک ایسا دور آیا جس میں ڈرامہ نگاروں نے کچھ انگریزی اور دوسری زبانوں کے ڈرامے ترجمے کئے گئے اور کچھ ایسے طبع زاد لکھے گئے جن میں ادبی و فنی معیار کو بھی قائم رکھا گیا اور ساتھ ہی ساتھ سنجیدہ موضوعات کی بھی تلاش ہونے لگی اس کے علاوہ اردو کے نامور ادیب و شعراء نے بھی ڈرامہ کی جانب رخ کیا نتیجتاً اردو ڈرامہ دن بہ دن ترقی کرنے لگا۔ بہت سے ڈرامہ نگار پیدا ہو گئے جنھوں نے اعلیٰ درجے کے ڈرامے تخلیق کئے ان میں امتیاز علی تاج کا نام ایک اہمیت کا حامل ہے جن کا تخلیق کیا ہوا ڈرامہ "انار کلی" اردو ادب کا ایک

معیاری اور منفرد ڈرامہ کہا جا سکتا ہے۔ امتیاز علی تاج نے اس ڈرامہ کو ۱۹۲۲ء میں تخلیق کیا تھا جس نے دسمبر ۱۹۳۱ء میں کتابی شکل اختیار کی۔

جہاں تک اس ڈرامہ کی کہانی کا تعلق ہے یہ شہنشاہ اکبر کے بیٹے اور اس کی کنیز جس کا نام انارکلی رکھا گیا تھا دونوں کے عشق کی داستان ہے شہنشاہ اکبر نے مغل شہنشاہیت کے جاہ وجلال کے تحت بیٹے سے عشق کے جرم میں انارکلی کو زندہ دیوار میں چنوا دیا تھا۔ یہ داستان مختلف شکلوں میں ایک عرصہ دراز سے سینہ بہ سینہ چلی آرہی تھی جس کا واحد ثبوت قلعہ لاہور میں تعمیر شدہ مزار ہے اور اس پر تحریر کردہ کتبہ تھا اس داستان کے بارے میں مورخین میں بھی اختلاف ہے آیا یہ حقیقت ہے یا فرضی کہانی۔ بہر کیف امتیاز علی تاج نے اپنے ڈرامے کو اس انداز سے پیش کیا ہے کہ انارکلی کی کہانی ایک مستند دستاویز کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ ڈرامہ نے اتنی مقبولیت اختیار کرلی ہے کہ ہر خاص وعام دیکھ کر یا پڑھ کر یہی سوچنے لگتا ہے کہ یقیناً ایسا ہوا ہوگا انارکلی کو زندہ دیوار میں چن دیا گیا ہوگا۔

ڈرامہ کی ابتداء محل کی تمام کنیزوں کے جھرمٹ سے ہوتی ہے۔ جو فراغت کے لمحات گزارنے کے لئے شاہی محل کے ایک مخصوص حصّہ میں جمع ہوئی ہیں جس کی تصویر کشی ڈرامہ نگار اس طرح سے کر رہا ہے

"مغل اعظم جلال الدین محمد اکبر شہنشاہ ہند کی محل سرا میں موسم بہار کی ایک دوپہر ظہر کی نماز ادا ہوئے ڈیڑھ گھنٹہ کے قریب ہو چکا ہے۔ ستونوں اور محرابوں کے سائے طویل ہونے شروع ہو گئے ہیں بیگمات دوپہر کی استراحت ختم کرنے والی ہیں۔ معمّر خادمائیں دوسرے وقت کے کاموں میں مصروف ہو چکی ہیں۔ نوجوان کنیزیں جو اس وقت بڑی بوڑھیوں سے محفوظ ہو کر فراغت

کا بقیہ وقت اطمینان اور بے فکری سے گزار رہی ہیں کچھ بیٹھی چوسر کھیل رہی ہیں۔ کچھ شطرنج کی چالوں میں دنیا و ما فیہا سے غافل ہیں ایک طلب والی نے پاندان کھول رکھا ہے۔ کبھی پان لگا کر کھاتی ہے کبھی چھالیہ کترتے کترتے آرسی دیکھ لیتی ہے ان میں سے کوئی اپنی شہرت برقرار رکھنے کے لئے سر گندھوا رہی ہے کوئی پرانے دوپٹے کو نئے سرے سے رنگوا کر اس میں لچکا ٹانک رہی ہے۔

اس ڈرامہ کا عنوان بھی انارکلی ہے اور یہی اس ڈرامہ کا ایک اہم کردار بھی ہے جس پر ڈرامہ نگار نے خاص توجہ دی ہے۔ ڈرامہ جیسے جیسے آگے بڑھ رہا ہے ڈرامہ نگار اپنے قاری پر مضبوط گرفت رکھنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس نے ابتداء ہی میں اپنے مرکزی کردار انارکلی کو اس طرح پیش کیا ہے کہ قاری کے ذہن پر ایسا تاثر مسلط ہو جاتا ہے کہ اسے انارکلی سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس ڈرامہ میں انارکلی شوخ اور چنچل کی بجائے معصوم شرمیلی کم گو تنہائی پسند اور خوف زدہ لڑکی بنائی گئی ہے یہ تمام اوصاف ایک مخصوص کشش پیدا کرتے ہیں اس لئے قاری کی آنکھوں میں انارکلی کی تصویر گردش کرنے لگتی ہے۔ دوسرے کرداروں کی بہ نسبت انارکلی کا کردار ڈرامہ میں بہت مختصر ہے لیکن اس کے کردار کا جو بھی حصّہ پیش کیا گیا ہے وہ بہت مضبوط اور متاثر کرنے والا ہے۔ انارکلی عموماً اپنی اندرونی گھٹن اور اپنی خواہشات کا اظہار چوری چھپے تنہائیوں میں کرتی رہتی ہے۔ اس سلگتی ہوئی اندرونی آگ کو ڈرامہ نگار انارکلی کی زبان سے اسطرح ادا کرواتا ہے۔

انارکلی "نہ جانے کیا ہو گیا ہے میں چاہتی ہوں الگ تھلگ اور چپ چاپ بیٹھی رہوں لیکن جب میں یوں بیٹھتی ہوں تو سوچنے لگتی ہوں چاہتی ہوں کچھ نہ سوچوں آنکھ میچتی ہوں دانت بھینچتی ہوں،

مٹھیاں بند کر لیتی ہوں پھر بھی سوچ میرا پیچھا نہیں چھوڑتی . . . . ،
اور پھر جب کوئی مجھے بلاتا ہے تو میں چونک کر کانپ اٹھتی ہوں
کہ میری بے خبری میں اس نے میری سوچ کو میرے چہرے پر
پر ہتہ نہ دیکھ لیا ہو . . . . میں اس محل میں گھٹی جا رہی ہوں
کاش میں آزاد ہوتی ایک کشتی میں بیٹھ کر اُسے راوی کی چپ چاپ
لہروں پر چھوڑ دیتی اور چاندنی رات میں خوشبوؤں اور بانسری کی
آوازوں کے درمیان میری کشتی چلی جاتی اور افق سے ٹکرا جاتی . .
یا پھر میں ایک رتھ پر سوار ہوتی اور دو گھوڑے شعلوں کی زبان
کی طرح بیتاب اُسے کھینچ رہے ہوتے یوں جیسے میں ہوا پر بجلی
کی طرح جا رہی ہوں اور دو مضبوط بازوؤں نے مجھے جکڑ رکھا ہے"
ڈرامہ نگار نے اکبر کے بیٹے سلیم اور انارکلی کی محبت کو احترام بادشاہت
اور خوفِ غلامی کو مدِنظر رکھتے ہوئے بڑے شائستہ انداز سے گزارا ہے دونوں
کی گفتگو اپنے اختصار کے باوجود ایک وسیع احاطہ کرکے اصل مقصد پر مرکوز
ہو جاتی ہے جس کا اندازہ دونوں کے ان کلمات سے لگایا جا سکتا ہے۔
انارکلی "ہندوستان کا تیا چاند ایک چکور کو چاہتا ہے کیسی ہنسی کی بات
ہے آہ تم شہزادے ہو۔ بڑے۔ بہت بڑے۔ میں ایک کنیز
ہوں ناچیز بے حد ناچیز۔ شہزادہ کنیز کو چاہے گا۔ کیسی ہنسی
کی بات ہے۔
سلیم "اب بھی تیرے دل میں شبہ موجود ہے تو اے انارکلی اے
دل کی ملکہ ۔ لے ۔ ہندوستان کو اپنے قدموں میں دیکھ ۔ (سلیم
گھٹنوں کے بل ہو کر انارکلی کا ہاتھ تھام لیتا ہے)
یوں تو اس ڈرامہ کا ہر کردار متوازن اور بڑا جاندار ہے بعض اوقات
قاری بڑے پس و پیش میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ کس کردار کو مرکزیت دی جائے

ڈرامہ کا کردار بڑی شدت کے ساتھ ابھر کر سامنے آیا ہے جو شہنشاہ اکبر کا کردار ہے۔ ڈرامہ نگار نے اس کو بڑی چابکدستی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس کردار سے پورے ڈرامہ پر مغل خاندان اور مغل سلطنت کا رعب طاری ہے۔ یہ کردار اکبر کی ذہانت اس کی بردباری اور اس کی انتھک جدو جہد کی ترجمانی کرتا ہے دوسری جانب یہی کردار ڈرامہ کو المیہ حدود میں داخل کر کے ڈرامہ کو نقطۂ عروج تک پہنچانے میں مددگار ثابت ہوتا ہے اور پھر اس کردار کا انصاف ڈرامہ کا اختتام بھی ہے اور ٹریجڈی کی تکمیل بھی — جس کا اندازہ ڈرامہ کے اس حصے سے ہو سکتا ہے۔

اکبر "جس کے رقص نے ہندوستان کے تخت سلطنت کو لرزا دیا، جس کے نغمے نے ایوان شاہی میں شعلے بھڑکا دیئے، جس کے حسن نے جگر گوشۂ مغلیہ کے حواس چھین لئے، جس کی نظروں نے ہندوستان کے شہنشاہ شیخو کے باپ جلال الدین کو لوٹ لیا، جس کی ترغیب نے خون میں خون کے خلاف زہر ملا دیا، جسکی سرگوشیوں نے قوانین فطرت کو توڑنا چاہا، جس طرح اس نے مجھے عذاب میں ڈالا یوں ہی وہ عتاب میں مبتلا کی جائے گی۔ لے جاؤ — اکبر کا حکم ہے سلیم کے باپ کا ہندوستان کے شہنشاہ کا لے جاؤ — اس حسین فتنے کو، اس دل فریب قیامت کو لے جاؤ — گاڑدو زندہ دیوار میں گاڑ دو"

اس ڈرامہ میں فنی لوازمات اور ڈرامہ کے بنیادی عناصر کو بڑی خوش اسلوبی سے برتا گیا ہے خصوصاً منظر نگاری کو جہاں بھی استعمال کیا گیا بڑی مہارت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے جس میں مناظر فطرت کا حسن اور انسان کی صناعی کے ساتھ ساتھ سلاطین مغلیہ کے محلات کی ہو بہو تصویر قاری کی آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ جس کا اظہار ڈرامہ میں اسطرح ہوتا ہے۔

"رات ابھی زیادہ نہیں گزری دس بارہ دن کا چاند باغ کی رعنائیوں میں کیف و مستی کی دل آویزیاں پیدا کر رہا ہے باغ کے اس حصّے میں سنگ مرمر کا ایک نسبتاً چھوٹا سا اور دو تین سیڑھیاں اونچا حوض ہے جس کے ننھے ننھے فواروں کی آب فشانی حوض میں چاند کو گدگدا کر بے قرار کر رہی ہے۔ حوض کے چاروں کناروں سے چار منقش روشیں جن کے دونوں طرف پھول دار جھاڑیاں ہیں باغ کی چہار دیواری چاچا چھوٹی چھوٹی سیک سہ دریوں کو جاتی ہے یوں باغ کا یہ حصّہ چار سرسبز قطعوں میں تقسیم ہو گیا ہے جن میں خوش قطع کیاریاں اور پھلوں کے گھنے درخت ہیں۔ پھیکے آسمان کے مقابل یہ گھنے درخت سیاہی کے بڑے بڑے بے وضع مگر دلکش دھبے معلوم ہوتے ہیں باغ کے سکوت میں جھینگروں کی آواز کے سوا اور کچھ مخل نہیں۔"

دراصل کسی ادبی فن پارہ کو شہرتِ دوام اسی صورت میں نصیب ہو[تا] ہے جس پر عہد کا اطلاق نہ ہو سکے۔ کچھ فن پارے ایسے ہوتے ہیں جو اپنے عہ[د] کو پیچھے چھوڑ دیتے ہیں۔ عہد در عہد گزر جانے کے باوجود حال سے منسلک ہو جاتے ہیں زمانہ حال کا قاری ان میں دلچسپی لینے لگتا ہے۔ ان تحریروں [کی] اہمیت گھٹنے کی بجائے بڑھنے لگتی ہے۔ ان ہی تحریروں میں ڈرامہ انارکلی کا بھی شمار ہو سکتا ہے۔ جس کا ادبی معیار اور مقبولیت جو پہلے تھی [و]ہ آج بھی ہے۔

نسیم ستر کھی

سوکھے پتّے

اس کا گھر ایک اوسط درجہ کا گھر تھا گھر کے عین وسط میں ایک
لمبا چوڑا صحن تھا جس پر سیمنٹ کا پختہ فرش بنا ہوا تھا۔ صحن کی دیواریں
چونے کی سفیدی سے ہر وقت چمکتی رہتی تھیں۔ جب وہ شخص اپنے بیوی بچّوں
کے ساتھ صحن میں بیٹھتا تو وہ سب کے سب بہت خوش ہوتے اکثر پڑوس کی
عورتیں بھی اس کے کھلے صحن میں آکر بیٹھتیں تو ان کو بھی خوشی حاصل ہوتی کیونکہ
ان کے گھروں کے صحن چھوٹے تھے یا پھر بہتوں کے گھر میں صحن ہی نہیں تھا۔
ایک دن اس شخص کو بیٹھے بیٹھے نہ جانے کیا سوجھی کہ صبح سویرے اس نے
پھاوڑا اٹھاکر صحن کھودنا شروع کر دیا، شام تک پورے صحن میں سیمنٹ
کے ٹکڑے ہی ٹکڑے پھیل گئے۔ جب وہ بنا بنایا صحن کھود رہا تھا تو اسکے
بیوی بچّے خاموش کھڑے ایک کونے میں یہ تماشا دیکھ رہے تھے ان کے
چہروں پر اُداسی تھی لیکن اس کا اظہار نہیں کر پاتے تھے۔ اب پورا صحن کچّی
مٹی کا ہو گیا تھا اس نے پورے صحن کی مٹی برابر کی اس میں دو تین دن
تک پانی ڈالتا رہا جب مٹی میں نمی آگئی تو اس نے صحن کے بیچ و بیچ ایک
چھوٹا سا پودا لگا دیا اس پودے میں وہ روزانہ پانی ضرور دیتا وقتاً فوقتاً
کھاد بھی ڈالتا رہا۔ کچھ عرصے کے بعد پودا کافی بڑا ہو گیا چاروں طرف
اس کی شاخیں پھیلنے لگیں ایک عرصہ دراز کے بعد وہ ایک ایسا گنجان
درخت بن گیا تھا جس کی جڑیں پورے صحن میں پھیل گئیں، موٹی موٹی شاخ
نے آگے بڑھ کر دیوار پر قبضہ کر لیا دیواروں کی چمک دمک ختم ہو چکی تھی۔

کیونکہ بہت سے پرندوں نے اس درخت پر اپنا بسیرا بنا لیا تھا پرندوں کے پروں اور ان کی غلاظت سے صحن اور دیواروں کی صفائی ستھرائی میں فرق آگیا تھا۔ یہ درخت تمام گھر والوں کے لئے بے سود تھا اس لئے کہ اس میں نہ تو کوئی پھل آتا تھا اور نہ ہی اس کی لکڑی کسی کام آسکتی تھی اس کے برعکس پورے آنگن میں پتّے ہی پتّے ہر وقت پھیلے رہتے۔ پتّے ہوا سے اڑاڑ کر کمروں کی گندگی میں اضافہ کر رہے تھے۔ ایک دن جھاڑو دیتے ہوئے اس کی بیوی نے کہا۔

"اچھے بھلے صحن کو خراب کر دیا جس کونے میں دیکھو پتّوں کا ڈھیر لگا ہے"

"ابّا۔ یہ سوکھے پتّے کس کام کے ہو سکتے ہیں" بیٹی نے آہستہ سے کہا

"آپ ان پتّوں کو بڑے غور سے دیکھا کرتے ہیں" بیٹے نے دریافت کیا

"پڑوسن کہہ رہی تھیں کہ کیا تمہارے ابّا کا دماغ خراب ہو گیا ہے جو وہ ہر وقت سوکھے پتّوں کو دیکھا کرتے ہیں" بیٹے نے دریافت کیا۔

ان سب کی باتیں سن کر وہ کچھ دیر خاموش رہا۔ پھر اس نے کہنا شروع کیا۔ تم لوگ ان باتوں کو نہیں سمجھ سکتے کیونکہ تمہاری تعلیم محدود ہے اور اسی کے تحت تمہاری سوچ بھی ہے۔ تمہارے اطراف میں جو لوگ رہتے ہیں ان کی بھی سوچ ایک عام انسان کی سوچ ہے۔ تمہیں شاید یہ نہیں معلوم کہ ان سوکھے پتّوں کی لکیروں میں کچھ چھپا ہوا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ ان لکیروں کو پڑھنے والوں کی تعداد ہر عہد میں بہت قلیل ہوتی ہے مجھے یہ بھی معلوم ہے کہ ان پتّوں کو جلا کر اپنا کھانا تیار کر لیتے ہو تمہارا پیٹ یقیناً بھر جاتا ہے لیکن ایک ایسی خلش باقی رہتی ہے جو تمہیں تسکین کے بجائے آگلے دن پریشانیوں میں مبتلا کر دیتی ہے۔ ان پتوں کی تاریخ بہت قدیم ہے۔ کہتے ہیں کہ آج سے ہزاروں سال پہلے ان پتّوں پر لکیریں کھینچی گئی تھیں پھر جیسے جیسے زمانہ گزرتا گیا انسانوں نے ان لکیروں کو پڑھنا اور سمجھنا شروع کیا اور پھر انسان کو

اطمینان حاصل ہوتا گیا۔ اگر ذہنی تسکین چاہتے ہو تو ان سوکھے پتوں کی حفاظت کرو ان کی لکیروں کو پڑھنے کی کوشش کرو۔

اس شخص کی باتیں سن کر وہ سب بےساختہ ہنسنے لگے اب ان بچوں اور بیوی کو مکمل طور پر یقین ہو گیا تھا کہ ہمارا باپ اور ہمارا شوہر بہکی بہکی باتیں کرنے لگا ہے جس کا کوئی سر پیر نہیں ہوتا انھیں آئے دن پڑوسنوں سے طعنے سننے کو ملتے تھے اکثر وہ یوں کہتیں کہ۔ بہن تمہاری تقدیر پھوٹ گئی تمہارے میاں عجیب سنکی ہیں اچھے بھلے گھر کو کھود کر درخت کھڑا کر دیا اب جب دیکھو اس کے پتوں کو بٹورتے رہتے ہیں۔

پھر یوں ہوا کہ کچھ عرصہ بعد وہ شخص مرگیا اس کے گھر میں اسکے عزیز واقارب اور دوست جمع ہوئے اسکے کمرہ کی صفائی کی گئی نہ کوئی بینک اکاونٹ نہ ہی نقد روپیہ پیسہ بلکہ جگہ جگہ کپڑے کی پوٹلیوں میں سوکھے پتے تہہ بہ تہہ بڑے سلیقے سے گڈیاں بنا کر رکھے گئے تھے اب جو لوگ وہاں جمع ہوئے تھے ان میں مرد بھی تھے اور عورتیں بھی وہ آپس میں اس طرح باتیں کر رہے تھے۔

"ان پتوں کو جلا دینا چاہیئے"، ایک آواز

"نہیں ان سب کو جمع کرکے دریا میں بہا دیا جائے" دوسری آواز

نہیں نہیں ایسا نہیں کرنا چاہیئے جو کچھ ہے اسے قائم رکھا جائے تیسری آواز

چوتھے شخص نے آگے بڑھ کر کہنا شروع کیا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ایک ایسا شخص جو بہت سا اثاثہ چھوڑ کر مرتا ہے اسکے ورثا میں اسکی تقسیم بڑی آسانی سے ہو جاتی ہے خواہ ورثا کو ایک مدت انتظار کرنا پڑے مگر نتیجہ ضرور برآمد ہوتا ہے اور مسئلہ کا حل نکل آتا ہے یہاں پر مجھے حیرت اس بات کی ہے کہ مرنیوالے نے نہایت ہی حقیر اور بے مصرف اثاثہ چھوڑا ہے جس کا ہم سب فیصلہ نہیں کر پاتے کہ اسے کیا کیا جائے۔؟

"یہ سن کر وہ سب کے سب چپ ہو گئے اور سر جھکائے اپنے گھروں کو واپس ہو لئے"

ڈاکٹر فرمان فتح پوری

مطبوعات موصولہ

کلام المعارف حضرت ساقی بریلوی کا مجموعۂ کلام نہیں، انتخاب ہے اور ان معنوں میں بے مثال ولاجواب ہے
اوّل تا آخر، حمد و نعت پر مبنی ہے۔ موضوع و مواد کا ہر پہلو اور ہر
واسلوب کا ہر گوشہ، معارف و حقائق کے نور سے معمور ہے۔ یہ
نور اکتسابی نہیں بلکہ وہبی ہے کہ صاحب کلام کا سینہ، بہ فیضِ رندانِ خدا
اوائلِ عمری ہی سے روشن ہے اور اُنھوں نے راہ طریقت کی ابتدائی
ہی میں وہ قلبِ باصفا حاصل کر لیا تھا جو شریعت کے مسافروں کو مد
کے بعد میّسر آتا ہے۔ چنانچہ یہ اسی قلبِ صفا و دل گرفتہ کا نتیجہ ہے
حضرت ساقی کا کلام، آورد سے یکسر پاک اور آمد سے لبریز ہے۔ ایک
شعر، از دل ریزد بر دل خیزد کے مصداق، قاری اور سامع کے دل
اترتا چلا جاتا ہے۔

"کلام المعارف" میں ہر چند کہ حقائق و معارف کے نہایت د
دانیق رموز و نکات بیان ہوئے ہیں لیکن ساقی نے ان کے بیان
عالم یا فقیہہ کا انداز اختیار نہیں کیا۔ مشکل اصطلاحات اور بعید ا
تمثیلات و تاویلات سے کام نہیں لیا اور علم و فکر کی غیر ضروری موشگ
کے ذریعے اپنے تبحرِ علمی کا رعب نہیں جمایا بلکہ ایک سچے صوفی کی طر
ذہن کے بجائے براہ راست دلوں کو اپنا مخاطب بنایا ہے اور حدد

سادہ ومانوس الفاظ میں اپنی وارداتِ قلبیہ کو شعر کا روپ دیدیا ہے جو اساتذۂ سلف کی مانند متصوفانہ شاعری کے ایک خاص دور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ زبان وبیان کی یہ سادگی بڑی پرکار ہے۔ اور مولانا حسرت موہانی کے اس نظریہ شعر کی توثیق کرتی ہے ؎

شعر دراصل وہی ہیں حسرت
دل میں سنتے ہی جو اتر جائیں

"کلام المعارف" کا بیشتر حصہ طبع زاد زمینوں میں ہے اور اپنے اسلوب و اثر پذیری کے لحاظ سے منفرد ہے تاہم بہت سی چیزیں ایسی ہیں کہ جو اساتذۂ قدیم کے کلام واشعار کے تتبع میں کہی گئی ہیں لیکن اس تتبع میں کہیں بھی تقلید کا رنگ پیدا نہیں ہوا، ساقی نے ہر جگہ اپنے رنگ خاص کو برقرار رکھا ہے۔ مثال میں صرف دو چیزیں اس جگہ پیش کروں گا۔

اردو کے قدیم شعراء میں مولانا غلام امام شہید، کسی تعارف کے محتاج نہیں۔ نعت گوئی میں وہ بہت ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ ان کا نعتیہ مجموعہ ۱۸۷۶ء میں مطبع نولکشور لکھنؤ سے شائع ہو چکا ہے۔ شہید فی الواقع عاشقِ رسول تھے۔ ان کا کلام جذباتِ عاشقانہ سے معمور ہے اور ان کا ایک نعتیہ قصیدہ جس کا مطلع ہے

رقم پیدا کیا کیا طرفہ بسم اللہ کے مد کا
سرِ دیواں لکھا ہے میں نے مطلع نعتِ احمد کا

نعتیہ شاعری کی تاریخ میں خاص شہرت رکھتا ہے۔ یہ قصیدہ خاصا طویل ہے اور اردو کے متعدد شعراء نے، اس کی تقلید میں قصیدے کہے ہیں، تضمین کہی ہیں اور قافیہ بدل بدل کر نعتیں کہی ہیں۔ حضرت ساقی نے بھی شہید کے قصیدے پر قصیدہ کہا ہے اور اس سنگلاخ زمین میں ایسے پاکیزہ اشعار نکالے ہیں کہ ان کے شاعرانہ اوصاف کی داد بہر حال دینی پڑتی ہے۔

شہید کے اردو قصیدے کی طرح محمد جان قدسی کی ایک فارسی نعت کو بھی غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ اُن کی نعت کا یہ مطلع زبان زدِ خلائق ہے کہ

مرحبا سیدی مکی مدنی العربی
دل وجاں باد فدایت چہ عجب خوش لقبی

اردو فارسی کا شاید ہی کوئی معروف شاعر ہو جس نے قدسی کی اس نعت پر نعت نہ کہی ہو یا اس کی تضمین کو اپنے لئے افتخار نہ جانا ہو۔ حتیٰ کہ اس نعت کی وہ تضمین جو مخمس کی صورت میں ہیں، ایک مجموعہ کی شکل میں "حدیث قدسی"، کے نام سے شائع ہو چکی ہیں۔ لیکن اس مجموعے کے علاوہ بھی، بے شمار چیزیں اس نعت کی پیروی میں لکھی گئی ہیں اور غالب و مومن جیسے بڑے شاعروں نے بھی اس پر طبع آزمائی کی ہے۔ بعد کے شعراء نے بھی قدسی کی زمین میں کچھ نہ کچھ مزدر کہا ہے۔ ایسے میں یہ کیسے ممکن تھا کہ حضرت ساقی جیسے صوفی صافی، اس طرف توجہ نہ کرتے انھوں نے توجہ کی اور حق یہ ہے کہ توجہ کا حق ادا کر دیا۔ پوری نعت کو بصورتِ تضمین نظم کیا اور کمالِ فن کا ثبوت دیا۔ صرف دو تین بند بطور مثال دیکھئے سے

کوئی کونین میں ایسا نہیں دیکھا جانم + جس سے تشبیہ ترے حسن کی ہو جانانم
حسن تیرا ہے خداداد شہ خوبانم + منِ بے دل بہ جمالِ تو عجب حیرانم
اللہ اللہ چہ جمال است بدیں بوالعجبی

مثلِ عنقا تری ہر سمت ہے پروازِ نظر + یا کہ ہے سایہ فگن صورتِ شہباز نظر
منتظر میں بھی ہوں ٹک بہر خدا ساز نظر + چشم رحمت بکشا سوئے مَن انداز نظر
اے قریشی لقبی ہاشمی و مطلبی

ہجر کا تیرے ہوں بیمار دوا دے ایسی ۔ جس سے ہو جلد شفا دور ہوں سب رنج دلی
تجھ سا غمخوار نہیں ساقیؔ کا دنیا میں کوئی ۔ سیّدی انت حبیبی و طبیبِ قلبی
آمدہ سوئے تو قدسی پئے درماں طلبی

مختصر یہ کہ حضرتِ ساقیؔ بریلوی کا انتخاب شعری " کلام المعارف " حمد و نعت کے حوالے سے اردو کی دینی شاعری میں ایک گرانقدر اضافہ اور محبّانِ رسول صلّی اللہ علیہ وسلّم کے ایک روح پرور گلدستہ ہے ۔ اس گلدستے کے مرتب ، سیّد محمّد رضائے غوث صاحب ہم سب کے شکریے کے مستحق ہیں کہ انھوں نے اس گلدستہ کو نہایت خوش اسلوبی سے مرتّب کر کے تشنگانِ عرفان و حکمت کی سیرابی کا سامان فراہم کر دیا اور بجا طور پر اس خزانۂ تحفیہ کو " کلام المعارف " سے موسوم کیا ۔

رجسٹرڈ ایس نمبر ۲۴۷۲ جاری شدہ ۱۹۲۲ء

تعلیمی اداروں کے لیے محکمۂ تعلیم کراچی سے منظور شدہ سرکلر نمبر ڈی/ایف یو پی/۲۶۶۹

بانی

علامہ نیاز فتح پوری

نگار پاکستان

مدیر

ڈاکٹر فرمان فتح پوری

ادارہ

پروفیسر انجم اعظمی، سرشار صدیقی، امراؤ طارق

زیر اہتمام:۔ فتح پور ایجوکیشنل سوسائٹی۔ کراچی

دفتر:۔ ۶۰ ورلی روڈ۔ گارڈن ایسٹ کراچی

مراسلت:۔ سی ۲۸۔ بلاک ۱۳ ڈی گلشن اقبال، فون ۴۶۳۳۶۷

زیر نظر شمارہ قیمت پانچ روپے

فہرست مضامین

ترسٹھواں سال	دسمبر ۱۹۸۴ء	شمارہ ۱۲

سید اختر حسین نے ایجوکیشنل پریس سے چھپوا کر قمر کتاب گھر اردو بازار کراچی سے شائع کیا

ملاخطات

فیض احمد فیض

فیض صاحب نے اطلاع دی تھی کہ میں ۲۱ر یا ۲۲ نومبر کو کراچی پہنچ رہا ہوں، ۲۲ر کو ادارہ یادگارِ غالب کا سالانہ اجلاس رکھ لیجئے چنانچہ میں نے یہی کیا اور ۱۸ر نومبر کو اسلام آباد چلا گیا۔ ۲۰ نومبر کو وہیں، اچانک فیض احمد فیضؔ کی وفات کی خبر ملی۔ سناٹے میں آ گیا۔ سوچا کیا تھا ہوا کیا۔ سارے منصوبے اور ارادے باطل ہو گئے۔ بختِ نارسا کی شکایت کس طرح کروں کہ "عَرَفتُ رَبّی مِن فسخِ العزائم" کے قول کو سچ جانتا ہوں یگانہ کے لفظوں میں ؎

بجز ارادہ پرستی خدا کو کیا جانے

وہ آدمی کہ جسے بختِ نارسا نہ ملا

فیض صاحب پچھلے اکتوبر میں جب ماسکو سے واپس آئے تو چہرے بشرے سے یوں لگتا کہ پہلے کی بہ نسبت زیادہ توانا ہیں، چہرے پر تازگی، بشاشت کے آثار نمایاں تھے۔ چنانچہ ۱۰ر اکتوبر کو جب محترمہ بیگم مجید ملک صاحبہ کے گھر پر، ان سے ملاقات ہوئی تو تقریباً ایک گھنٹہ جم کر باتیں کیں۔ دم خم کا اندازہ اس سے کیجئے کہ جب میں نے ادارۂ یادگارِ غالب کی مجلسِ عاملہ کا اجلاس طلب کرنے کا ذکر کیا اور ان کی سہولت کی خاطر ان کی قیام گاہ پر ہی اس کا انعقاد چاہا تو چونک کر بولے نہیں بھائی، ابھی میں ایسا کمزور نہیں ہوں آپ اجلاس وہیں غالب لائبریری میں منعقد کیجئے میں ۱۴ر اکتوبر کو ۵ ½ بجے پہنچ جاؤں گا۔ کرفیو کے سبب راستہ مخدوش اور پیچیدہ تھا۔ ڈیفنس سوسائٹی سے

ناظم آباد کا سفر انھوں نے شان الحق حقی صاحب کے ساتھ ایک گھنٹہ سے زائد میں طے کیا لیکن پہنچے ۔ لائبریری کی پیچ دار تھکا دینے والی سیڑھیوں سے چڑھ کر اوپر آ گئے اور تکان کا اظہار کئے بغیر کرسی پر بیٹھ گئے ۔ بڑی خوش دلی کے ساتھ اجلاس کی صدارت کی۔ شان الحق حقی صاحب، مختار زمن صاحب مشفق خواجہ صاحب اور معین الدین عقیل صاحب کے بیان کردہ غالب لائبریری کے مسائل پر توجہ فرمائی اور ان کے حل کے لئے راستے نکالے ۔ اپنے ہاتھ سے انگریزی اردو میں خطوط لکھ کر دیئے کہ فلاں فلاں کو پہنچا دیجئے ۔

میں نے پوچھا کراچی کب تشریف لائیں گے ؟ کہنے لگے جلد ہی آؤں گا میں نے کہا اگر اگلے مہینے آسکیں تو ادارہ یادگار غالب کی مجلس عمومی کا اجلاس بلا لیا جائے ۔ کہنے لگے ٹھیک ہے ۔ میں آجاؤں گا

ان باتوں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ فیض صاحب اکتوبر میں کیسے مستعد اور چاق و چوبند تھے ۔ اس سے سال بھر پہلے ، جب وہ نگار کی گولڈن جوبلی کے افتتاحی اجلاس کی صدارت کے لئے ، کئی سال باہر رہنے اور فلسطین میں اسہال کی بیماری سے بچ نکلنے کے بعد ، کراچی آئے تھے تو وہ اتنے توانا و تندرست نہ تھے ۔ نگار کے جشن سیمیں میں ، اگرچہ انھوں نے دونوں دن شرکت کی پہلے دن چالیس منٹ تقریر کی دوسرے دن آدھ گھنٹے اشعار سنائے پھر بھی پوچھنے والوں سے یہی کہتے تھے کہ طبیعت ٹھیک نہیں ہے ۔ اندر سے بہت کمزور ہو گیا ہوں ۔ آپ لوگوں سے مل کر دل خوش کر رہا ہوں ۔ ٹھیک ہو جاؤں گا لیکن لاہور پہنچنے کے بعد ان کی طبیعت بگڑتی چلی گئی ۔ مجبوراً طبی معائنے کی غرض سے پاکستان سے باہر گئے ۔ گھومے پھرے اور سنبھل جانے کے بعد اکتوبر میں وطن واپس آ گئے لیکن یہ سنبھالا آخری سنبھالا تھا ۔ کراچی سے لاہور پہنچے ، ڈیڑھ مہینے بھی نہ گزرے تھے کہ سفر آخرت کی خبر آ گئی اور نہ صرف پاکستان بلکہ دنیا کے سارے شعری و ادبی حلقوں کو سوگوار کر گئی ۔

فیض احمد فیضؔ کی شخصیت ایک مقناطیسی شخصیت تھی۔ ہر شخص ان سے ملنے کا مشتاق ہوتا تھا۔ وہ جس محفل میں بھی ہوتے، لوگ ان کے گرد حلقہ بنا لیتے۔ معلوم نہیں کیا کیا سوال پوچھے جاتے تھے۔ فیض صاحب ہمیشہ مسکراتے ہوئے مختصر سا جواب دیتے تھے۔ بات کرتے وقت ان کے لہجے میں ترشی یا سختی کبھی دیکھنے میں نہیں آئی۔ وہ محبت کی زبان کے سوا کسی اور زبان سے واقف نہ تھے۔ بعض لوگ جسارتِ بے جا سے کام لے کر ان سے ایسے سوالات کرتے جن کا مقصود فیض کو اذیت پہنچانا ہوتا لیکن ایسے موقعوں پر بھی وہ کبیدہ خاطر نہ ہوتے، جو کچھ کہنا ہوتا دھیمے لہجے میں مختصراً کہہ دیتے۔

ان کی شخصیت کی یہی نرمی اور شائستگی اُن کی شاعری میں پوری طرح رچی ہوئی ہے۔ ان کے کلام میں جو غنائیت و موسیقیت ہے وہ ان کی شخصیت ہی کا رس ہے۔ اردو غزل کی روائیت میں فیض کی لے سب سے دھیمی لیکن سب سے زیادہ، پُراثر، بامعنی اور منفرد لَے ہے اس لے کی پہچان اَن مٹ ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا اُن کے پہچاننے والوں میں اضافہ ہوتا جائے گا ان کے کلام کی مقبولیت بڑھتی جائے گی . . . . اُن کی نظموں کا آہنگ محبوب ٹھہرے گا اور ان کے اسلوبِ غزل کو عصری غزل کے مزاج کا پیمانہ قرار دیا جائے گا۔ آج بھی، ہمعصر غزل گو شعراء پر جتنا اثر فیض کے لب و لہجہ کا ہے کسی اور کا نہیں ہے۔

فیض احمد فیضؔ یقیناً کامٹمنٹ کے شاعر ہیں لیکن یہ کامٹمنٹ اشعار کی سطح پر تیرتا نظر نہیں آتا۔ اگر کسی کو ان کے خیالات و نظریات کا پہلے سے پتہ نہ ہو تو محض ان کے کلام سے سراغ لگانا مشکل ہے۔ گویا ان کے کلام پر شعریت و تغزل کا ایسا غلبہ ہے کہ ان کے نظریات مغلوب ہو کر رہ گئے ہیں چنانچہ ان کے کلام کے مطالعہ کے بعد اگر کوئی تاثر و جذبہ قاری کے دل و دماغ میں پیدا ہوتا ہے تو وہ صرف انسان اور انسانی اقدار سے

محبّت کا تاثر ہے ۔ بے لوث، غیر مشروط اور مستقل و مسلسل محبت کا تاثر سچ پوچھیے تو

ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے

سب کے سب اُن کی شخصیت اور کلام کے اسی وصفِ خاص کے اسیر ہیں۔

فرمان فتح پوری

احترام کیجیے

قرآنِ کریم کی مقدس آیات اور احادیث نبویؐ آپ کے دینی معلومات میں اضافے اور تبلیغ کے لئے شائع کی جاتی ہیں۔ ان کا احترام آپ پر فرض ہے۔ لہٰذا جن صفحات پر آیات درج ہوں ان کو صحیح اسلامی طریقے پر بے حرمتی سے محفوظ رکھیں۔

اکٹر گوپی چند نارنگ

غزل کا جوانا مرگ شاعر

بانیؔ

کسے معلوم تھا کہ نئی غزل کا طرحدار اور تازہ گو شاعر بانیؔ اتنی جلدی موت کی آغوش
چلا جائے گا ۔ ۱۱ راکتوبر ۱۹۸۱ء کی شب دہلی کے ہولی فیملی ہسپتال میں بانیؔ نے
راہِ آخرت اختیار کیا ۔ اب جب بانیؔ اس دنیا میں نہیں ہے، چند سوانحی شخصی حقائق
محفوظ کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے ۔ بانیؔ کا پورا نام راجیندر منچندا تھا ۔ وہ نومبر
۱۹۳۱ء میں ملتان میں پیدا ہوئے اور ان لوگوں میں سے تھے جنھیں تقسیم کی موج بہا کر
لے آئی ۔ وقت کے ساتھ ساتھ دہلی کی ادبی، ثقافتی زندگی کے طوفان اور تہلکوں
ولولہ خیزیوں میں بانیؔ خوب خوب شریک رہے ۔ چوڑا ناک نقشہ، کھلتا ہوا رنگ،
ہوا کسرتی بدن، آج سے چند برس پہلے کوئی سوچ بھی نہیں سکتا تھا کہ ایسا باصحت
مند نوجوان دیکھتے ہی دیکھتے گھل گھل کر اپنی اصل کا نقش موہوم بھی نہیں رہ جائے
اور عین اس وقت جب اس کی غزل کی تازگی اور طرحداری شباب پر ہوگی، موت
پرچھائیں اس کو گھیر لے گی ۔ بانیؔ نے ایم ۔ اے ۔ معاشیات میں کیا تھا اور جب
صحت نے ساتھ دیا، وہ ڈیرہ اسمٰعیل خاں برادری کے ایک معمولی اسکول میں درس
تدریس کی خدمت انجام دیتے رہے ۔ کئی برس سے گٹھیا اور گردوں کی شدید تکلیف کی
وجہ سے وہ رخصت پر تھے اور انتقال کے وقت ان کی عمر انچاس برس سے زیادہ نہ
ہوگی ۔ اگرچہ مرض انتہائی تکلیف دہ اور اذیت ناک تھا اور کیسا کیسا دکھ بانیؔ نے نہ

اٹھایا ہوگا، موت کا لرزتا ہوا بھیانک سایہ، دوستوں کی بے التفاتی، اپنوں اور بیگانوں کی بے توجہی، چھوٹے چھوٹے بچے، سب سہارے معدوم، اٹھنا بیٹھنا، کھانا پینا، سو جاگنا سب خواب وخیال، کون سا دکھ ہے جس کا سامنا باؔنی نے نہ کیا ہوگا، لیکن حرف شکایت کبھی زبان پر نہ آیا۔ عجیب اتفاق ہے کہ نئی غزل کی کیسی کیسی ممتا شخصیتیں کم عمری میں جدا ہوگئیں، ناصر کاظمی، ابن انشا، خلیل الرحمٰن اعظمی، شکیب جلالی اور اب باؔنی۔ ان سب نے اپنے اپنے طور پر کشت شعر کو سرسبز و شاداب رکھا، اور نئی فصلوں کا پتہ دے گئے۔ باؔنی کا پہلا مجموعہ "حرفِ معتبر" ۱۹۷۲ء میں اور دوسرا "حساب رنگ" ۱۹۷۶ء میں شائع ہوا تھا، اور تیسرا "شفق شجر" ۱۹۸۳ء میں پس از مرگ منظر عام پر آرہا ہے۔

★★★★★

باؔنی کے لہجے کی تازگی اور توانائی اور خود اعتمادی کے وفور نے جس کا اظہار رشتہ متکلم پر اصرار سے جڑا ہوا تھا، بہت جلد سب کو متوجہ کر لیا تھا۔ وہ ایسے غزل گو کی حیثیت سے سامنے آئے تھے جسے اپنے ذہن و شعور اور زبان و ذات پر پورا بھروسہ تھا۔ ہجوم سے الگ رہ کر قدم بڑھانے کا حوصلہ ان میں شروع سے تھا۔ ان کی فکری جولانی اور جودت طبع بہت جلد انھیں تعقل کی اُن کھلی فضاؤں میں لے آئی، جہاں ذہن و احساس حیات و کائنات کے ازلی سُروں کے زیر و بم سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ باؔنی کی شاعری محبت کی جسمانیت یا اس کے جذباتی رومانی پہلو سے بڑی حد تک پہلو تہی کرتی ہے۔ نئی غزل کے شعرا میں شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو، جس نے جسم و جمال کے تذکرے اور حواس کی تھرتھراہٹوں سے اس حد تک صرفِ نظر کیا ہو، اور اس کے باوجود اپنی غزل کو نگاہوں کا مرکز بنا لیا ہو۔ باؔنی صحیح معنوں میں نئی غزل کے نوکلاسیکی شاعر ہیں۔ ان کے بیشتر معاصرین نے اس امر پر حیرت کا اظہار کیا ہے کہ ان کے یہاں "جذبہ و احساس و فکر و فن کا ایسا

فطری استحلال پایا جاتا ہے کہ ذہن اس کی پیچیدگی پر عش عش تو کرسکتا ہے۔ لیکن اس کے اجزا کو پوری طرح تحلیل مشکل ہی سے کرسکتا ہے۔" یہ بات کسی بھی اچھی شاعری کے لیے کہی جاسکتی ہے کیونکہ تخلیقی عمل کے تمام اجزا کی تحلیل ممکن نہیں، اور کسی بھی تخلیق کے تمام مضمرات تک پہنچنا شاید کسی کے بھی بس کی بات نہیں۔ تاہم اس کے امتیازی عناصر تک رسائی حاصل کرنا ممکن ہے اور اسی سے کسی شاعر کی انفرادیت یا شعری مزاج کی پہچان کا مسئلہ وابستہ ہے، اس سلسلے میں بانی کی بعض غزلوں کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔

اک عتاب آتے جاتے زمانوں کا ہے — ہم ہیں، منظر سیہ آسمانوں کا ہے
ایک کردار سب داستانوں کا ہے — ایک زہراب غم، سینہ سینہ سفر
کیا عجب سلسلہ امتحانوں کا ہے — کس مسلسل افق کے مقابل ہیں ہم
ہم ہیں، اڑتا سفر اب ڈھلانوں کا ہے — پھر ہوئی ہے ہمیں مٹیوں کی تلاش
یہ نشہ سا ہمیں کن تکانوں کا ہے — کون سے معرکے ہم نے سر کر لیے
کیا نظارہ کھلے بادبانوں کا ہے — سب چلے دور کے پانیوں کی طرف

ان اشعار میں آسمانوں اور زمانوں کا ذکر، سینہ سینہ سفر، مسلسل افق، امتحانوں کا سلسلہ، نئی مٹیوں کی تلاش، اڑتا سفر، اندھی اڑانوں کا شوق، معرکے سر کرنے کی آرزو، دور کے پانیوں اور کھلے بادبانوں کے معنوی انسلاکات توجہ طلب ہیں۔ ان میں نئے امکانوں کی جستجو کی ایک شدید فکری خلش ہے، لیکن ممکن ہے کہ یہ کیفیت صرف اسی غزل سے مخصوص ہو اس لیے ضروری ہے کہ بانی کے کلام کے بعض اور حصوں کو بھی دیکھا جائے۔

سیرِ شبِ لامکاں اور مَیں — ایک ہوئے رفتگاں اور مَیں
سانس خلاؤں نے لی، سینہ بھر — پھیل گیا آسماں اور مَیں
سر میں سُلگتی ہوا، تشنہ تر — دم سے اُلجھتا دھواں اور مَیں
دونوں طرف جنگلوں کا سکوت — شور بہت درمیاں اور مَیں

خاک و خلا بے چراغ اور شب — نقش و نوا بے نشاں اور میں

یکلخت محسوس ہوتا ہے کہ ہم کھلی فضا میں آگئے ہیں اور زمین و آسمان کی لامحدود وسعتوں سے گلے مل رہے ہیں سیر شب لامکان، خلاؤں کا سانس لینا، آسمان کا پھیل جانا، جنگلوں کے سکوت کا شور، خاک و خلا کا شب میں بے چراغ ہونا، نقش و نوا کا بے نشاں ہوجانا اور بے کرانی کے اس تناظر میں سر میں سلگتی ہوا اور دم سے الجھتے دھوئیں تک و تاز کا عمل اور "اسم ابد کی تلاش طویل" کا سلسلہ وا ہونا، کیا ان اشعار کی تخلیقیت میں زمین و آسمان کی وسعتوں سے ہم کلامی کی کوشش فراواں کی وہی کیفیت نہیں ملتی جو پہلی غزل میں سامنے آئی تھی۔ غزل کے اشعار میں کسی کیفیت کا مسلسل ملنا اس کی خامی نہیں، خوبی ہے پہلی غزل ان کے مجموعے "حساب رنگ" کے شروع سے لی گئی تھی، دوسری غزل نسبتاً وسط سے تھی۔ اب ایک غزل آخر سے بھی دیکھ لی جائے :

ہمیں لپکتی ہوا پر سوار، لے آئی — کوئی تو موج تھی دریا کے پار لے آئی
وہ لوگ جو کبھی باہر نہ گھر سے جھانکتے تھے — یہ شب انہیں بھی سر رہ گزار لے آئی
افق سے تابہ افق پھیلتی بکھرتی گھٹا — گئی رتوں کا چمکتا غبار لے آئی
میں دیکھتا تھا شفق کی طرف، مگر تتلی — پروں پہ رکھ کے عجب رنگ زار لے آئی

زمین و آسمان کا جو ربط و تعلق پہلے کی دو غزلوں میں تھا، وہ یہاں مطلع میں موج و دریا اور ہوا میں ہے، اس کے علاوہ اس غزل کی معنویت میں موسم اور صبح و شام کے رنگیں پیکروں کا بھی خاصا دخل ہے، افق تابہ افق پھیلنا، بکھرتی گھٹا، رتوں کا چمکتا غبار، اداس شام کی یادوں بھری سلگتی ہوا، شفق، تتلی، رنگ زار۔ یہ موسمی رنگت زمین اور آسمان دونوں کے بنیادی رشتے سے پوری طرح مربوط ہے۔ باقی کے کلام سے کئی غزلیں ایسی پیش کی جا سکتی ہیں جن کی بنیادی کیفیت یہی ہے۔ اس سلسلے میں ذیل کے اشعار پر بھی نظر ڈال لی جائے جن میں باقی کی تخلیقیت کو بھرپور اظہار کے مواقع میسر آئے ہیں :

خاک وخوں کی وسعتوں سے باخبر کرتی ہوئی
اک نظر امکاں ہزار امکاں سفر کرتی ہوئی

پاؤں تلے آنچ سی تشنہ زمینوں کی تھی
سر پہ نظارہ عجب اڑتے سحابوں کا تھا

کچھ نہ کچھ میرا یہاں چاروں طرف بکھرا پڑا ہے
پھول سے مہتاب تک سب سلسلہ محفوظ کر لے

خود چاک باطن خبر ایک لمحہ — عالم بہ عالم سفر ایک لمحہ
لرزاں ہے کب سے لہو کے افق پر — زہراب میں تر بہ تر ایک لمحہ
پہلے خلاؤں میں دیکھا کیے ہم — ڈھونڈا کیے ہم دگر ایک لمحہ

کیا ان اشعار کی روح میں جھانکنے سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ کوئی تڑپ ہے جو کسی گھٹن سے نکل کر کھلی فضا میں بے پناہ ہو جانا چاہتی ہے یا تخیل کی کوئی موج بے تاب ہے جو سیر شب لامکاں کے لیے نکل کھڑی ہوئی ہے۔ سفر کے لفظی اور معنوی انسلاکات میں اندھا سفر، اڑتا سفر، سینہ سینہ سفر، راستہ، خیمۂ گرد، نیز اڑان کے ساتھ آزاد اڑانوں، دنیچی اڑانوں، کھلے آسمانوں اور خلاؤں کے سینہ بھر سانس لینے کا ذکر ملتا ہے۔ اس کے علاوہ نئے پانیوں، امکان کی موجوں کراں تا کراں پھیلی ہوئی فضاؤں، ریتوں اور رنگوں اور جسموں کی من مانی کی تمثالیں ذہن کو آسمانوں کے نیچے کھلی فضاؤں میں لے جاتی ہیں لیکن آزادہ روی تجسس اور تحرک کی اس بنیادی کیفیت کو رد کرتی ہوئی ایک اور کیفیت بھی باقی کے یہاں ملتی ہے۔ یہ اتنی زیادہ نمایاں تو نہیں لیکن اتنی کم نمایاں بھی نہیں کہ اسے نظر انداز

کردیا جائے۔ یہ دوسری کیفیت کاوش و خلش کے بنیادی جذبے سے بری طرح ٹکراتی ہے۔

کیا کہوں کیا تھی اڑان خود میں خبر میں نہ تھا
گم شدگی کے سوا کچھ بھی سفر میں نہ تھا
آج دکھائی دیا جانے یہ کیا فاصلہ
تجھ کو خبر اس کی ہو، میری نظر میں نہ تھا
ادھ کھلی کھڑکی سے ہم وسعتیں دیکھا کیے
گھر سے نکلتے نہ تھے، چین بھی گھر میں نہ تھا
سارے مکاں، لامکاں خالی و بے نقش تھے
برق، خلا میں نہ تھی، سانپ کھنڈر میں نہ تھا
ریت بنی خود سراب رنگ بنا خود گلاب
کوئی بھی منظر کہ خواب، میرے اثر میں نہ تھا

اڑان، سفر، فاصلہ، وسعتیں، مکان، لامکاں، خلا، یہ سارے تلازمات تو اسی بنیادی کیفیت کی تصدیق و توثیق کرتے ہیں جو اس سے پہلے کے اشعار میں سامنے آچکی ہے، یعنی سفر، زمینی رشتوں اور اڑان آسمانی رشتوں کی خبر دیتا ہے لیکن اس غزل میں چند اور معنیاتی نشان نما (SEMANTIC POINTERS) بھی ہیں جن سے ایک متضاد کیفیت ابھرتی ہے، مثلاً گم شدگی، مکاں و لامکاں کا خالی و بے نقش ہونا، برق کا خلا میں اور سانپ کا کھنڈر میں نہ ہونا اور ان سب سے بڑھ کر ریت، سراب اور منظر و خواب کا اثر میں نہ ہونا، یہ تمام استعارے اور پیکر منفیت سے مملو ہیں۔

آج اک لہر بھی پانی میں نہ تھی	کوئی تصویر روانی میں نہ تھی
ولولہ مصرعۂ اول میں نہ تھا	حرکت مصرعۂ ثانی میں نہ تھی
کوئی آہنگ نہ الفاظ میں تھا	کیفیت کوئی معانی میں نہ تھی

خوشی یقینی میں نہ تھا رب کوئی نور   ضو کوئی خندۂ گمانی میں نہ تھی

ایک اور غزل کا مطلع ہے:

عکس کوئی کسی منظر میں نہ تھا   کوئی بھی چہرہ کسی در میں نہ تھا

باقی کے یہاں دُھند، دھواں، غبار، دُود کی استعاراتی تکرار بھی اسی معنوی حوالگی کے ساتھ ہے، ان غزلوں کو مزید دیکھیے۔

میں ایک بے برگ و بار منظر کہ برہنہ میں سنسناہٹ تمام یخ پوش اپنی آواز کا کفن ہوں

محاذ سے لوٹتا ہُوا نصف تن سپاہی میں اپنا ٹوٹا ہُوا عقیدہ اب آپ اپنے لیے وطن ہوں

دریدہ منظری کے سلسلے گئے ہیں دُور تک

پلٹ چلو نظّارۂ زوال کر نہ پاؤ گے

خاک میں خوشبو نہ تھی، گلیوں میں جگنو نہ تھے

خالی و تنہا تھے ہم، شہر عذابوں کا تھا

اک دھواں ہلکا ہلکا سا پھیلا ہُوا ہے افق تا افق

ہر گھڑی اک سماں ڈوبتی شام کا ہے افق تا افق

سینکڑوں وحشتیں چیختی پھر رہی ہیں کراں تا کراں

آسماں نیلی چادر سی تانے پڑا ہے افق تا افق

باقی نے صاف صاف بھی کہہ دیا ہے:

اندر اندر ریگ بیک اٹھے گا طوفانِ نفی

سب نشاطِ نفع سب رنجِ ضرر لے جائے گا

"حرفِ معتبر" کے بیشتر نقادوں نے "نظارۂ لاسمتیت" کو باقؔی کا "مقدر" کہا ہے اور ان کے اشعار کی مدد سے زندگی کی لاطائلیت کے ادراک و احساس کو فخریہ پیش کیا ہے ہمارے نزدیک باقؔی کے بارے میں اس سے زیادہ غلط بات کہی نہیں جاسکتی۔ بلاشبہ ان اشعار کی حادی کیفیت منفیت کی ہے، لیکن ان کو باقؔی کے تمام کلام سے الگ کرکے دیکھنا غلطی ہوگی۔ اگر انہیں باقؔی کی پوری شاعری سے مربوط کرکے دیکھا جائے تو اس سوال کا جواب آسانی سے دیا جاسکتا ہے کہ اس طوفانِ نفی کی اصل نوعیت کیا ہے اور جس سلسلۂ فکر کا یہ ایک مقام ہے، اُس کی اِس سے پہلی اور اِس سے اگلی کڑی کیا ہے۔ مثال کے طور پر اسی پہلے مطلع کو لیجیے ! میں ایک بے برگ و بار منظر۔ کفن ہوں وطن ہوں، اور اس کا تقابل اسی غزل کے مقطع سے کیجیے :

عدم زوال ایک تیرگی ہے کسی افق سے سحر نہ ہرگز طلوع ہوگی کہاں تلک منتظر رہو گے
کہ میرے سینے میں لاکھوں شمعوں سا ہے الاؤ مجھی سے یہ روشنی نکالو کہ اک یہاں میں ہی شب شکن ہوں

نیز ان ہم غزل اشعار کا معنوی تقابل بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا :

نہ منزلیں تھیں، نہ کچھ دل میں تھا، نہ سر میں تھا | ہماری آنکھ میں آکر بنا اک اشک، وہ رنگ
عجب نظارۂ لاسمتیت نظر میں تھا | جو برگ سبز کے اندر، نہ شاخ تر میں تھا

دن کو دفتر میں اکیلا، شب بھرے گھر میں اکیلا | بولتی تصویر میں اک نقش لیکن کچھ ہٹا سا
میں کہ عکس منتشر، ایک ایک منظر میں اکیلا | ایک حرفِ معتبر، لفظوں کے لشکر میں اکیلا

سر بسر ایک چمکتی ہوئی تلوار تھا میں | میں کسی لمحۂ بے وقت کا اک سایہ
موجِ دریا سے مگر برسرِ پیکار تھا میں | یا کسی حرفِ تہی اسم کا اظہار تھا میں

راب نہ قندیل، نہ اسرار نہ تمثیل   آساں ہوئے سب مرحلے اک موجۂ پا سے

ہ اسے ورق تیرہ، کہاں ہے تری تفصیل   برسوں کی فضا ایک صدا سے ہوئی تبدیل

س طرح نارسائی بھی کب تھی، یہ کیا امتحاں ہے   دیکھ اک بوند خوں کے بکھرنے کا نایاب منظر

ناہ بنجر صدا، گاہ پامال چپ درمیاں ہے   رُت بدلتی ہے گلنار ہوتا ہُوا آسماں ہے

نفی اور اثبات کی اس کشمکش کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنے سے پہلے ان اشعا کو مزید ملاحظہ کرلیا جائے۔

مرے بدن میں پگھلتا ہوا سا کچھ تو ہے
اک اور ذات میں ڈھلتا ہوا سا کچھ تو ہے
مری صدا نہ سہی، ہاں مرا لہو نہ سہی
یہ موج موج اُچھلتا ہوا سا کچھ تو ہے

اک گُلِ تر بھی شرر سے نکلا   بسکہ ہر کام ہنر سے نکلا
میں ترے بعد پھر اے گم شدگی   خیمۂ گردِ سفر سے نکلا
اے صفِ ابرِ رواں تیرے بعد   اک گھنا سایہ شجر سے نکلا

پتہ پتہ بھرتے شجر پر ابر برستا دیکھو تم
منظر کی خوشش تعمیری کو لمحہ دیکھو تم

سیاہ خانۂ امید رائگاں سے نکل   کھلی فضا میں ذرا آ، غبارِ جاں سے نکل

آسماں کا سرد سناٹا پگھلتا جائے گا　　آنکھ کھلتی جائے گی منظر بدلتا جائے گا
پھیلتی جائے گی چاروں سمت اک خوش رونقی　　ایک موسم میرے اندر سے نکلتا جائے گا

لرزاں ہے کب سے لہو کے افق پر　　زہراب میں تر بہ تر ایک لمحہ

دیکھئے کیا کیا ستم موسم کی من مانی کے ہیں
کیسے کیسے خشک خطے منتظر پانی کے ہیں

اس تند سیاہی کے پگھلنے کی خبر دے　　دے پہلی اذاں رات کے ڈھلنے کی خبر دے
اے ساعتِ اول کے ضیا ساز فرشتے　　رنگوں کی سواری کے نکلنے کی خبر دے
طائر کو دے آزاد اڑانوں کی فضائیں　　کہسار کو دریا کے اچھلنے کی خبر دے
سب کو سفر و سمت پسندی کا دے مژدہ　　اب گھاٹ کی سب کشتیاں چلنے کی خبر دے

"نظارہ لاسمتیت" سے "سفر و سمت پسندی کا مژدہ" تک شاعر کے تخلیقی سفر کے انتہائی امکانات کے نظر میں آجانے کے بعد اب یہ کہنا مشکل نہیں کہ یہ نفی اثبات کی کاوش ہی کے بطن سے پیدا ہوتی ہے۔ کیا اس منزل پر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ شعورِ حقیقت کے موجودہ منظر نامے سے شدید طور پر نا آسودہ ہے۔ علوم عقلیہ نے انسان کو جس آشوب آگہی میں مبتلا کیا ہے، کیا شاعر اس سے مایوس و غیر مطمئن نظر نہیں آتا اور رسمیاتی علوم کی تند سیاہی پر تخلیقی ذہن کی فتح کو کیا وہ رنگوں کی سواری کے نکلنے اور گھاٹ کی سب کشتیوں کے چلنے سے تعبیر نہیں کرتا۔ شاعر جب اپنی شخصیت کی خود فریبی کے طلسم کو بے دردی سے شکست کرنے پر قادر ہے تو وہ آگہی کی رسمیات سے باغیانہ سلوک کیوں کر نہ روا رکھے گا۔ اونچی اڑان، آزاد اڑان، کھلی فضاؤں، پھیلتے خلاؤں، ۔۔

نے سفر کی مرکزیت سے پہلے بحث کی جا چکی ہے۔ یہاں مزید یہ بات غور طلب ہے
ی شاعری میں آشوب زدہ آگہی کے منظر نامے سے گریز و انحراف کی سب سے
علامت" طائر یا پرندے" کی صورت میں ابھرتی ہے :

اڑ چلا وہ اک جدا خاکہ لیے سر میں اکیلا
صبح کا پہلا پرندہ آسماں بھر میں اکیلا

ڈھانپ دیا سارا آکاش پرندے نے
کیا دلکش منظر تھا پر پھیلانے کا

نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں
کہ ہم پرندے مقاماتِ گم شدہ کے ہیں

مت اڑتے پرندوں کو آواز مت دو کہ ڈر جائیں گے
اُن کی آن میں سارے اوراقِ منظر جائیں گے

طائر کو دے آزاد اُڑانوں کی فضائیں
کہسار کو دریا کے اُچھلنے کی خبر دے

پرندے کی علامت بانی کی شاعری میں زمین اور آسمان کے ربط و تعلق کو بھی ظاہر
تا ہے کیونکہ پرواز کسی مقام سے شروع ہوتی ہے، فضا میں یہ کتنی ہی بلند ہو اختتام پذیر
کسی مقام پر ہوتی ہے۔ اب یہ بات واضح طور پر کہی جا سکتی ہے کہ بانی کی شاعری موجود
سے لاموجود کی طرف، مکان سے لامکاں کی طرف اور واقعے سے امکان کی طرف مسلسل

آمد و رفت کی شاعری ہے۔ یہاں آمد و رفت دونوں کی معنویت پر زور ہے۔ یہ گریز محض
یا پروازِ محض کی شاعری نہیں جو ذات یا حقیقت سے رُو گردانی کے مترادف ہے۔ نیز
آسمانوں کی وسعت و بیکرانی کی طرف راجع ہونے سے مراد خود کا زوال بھی نہیں، در
ماورائی شاعری کی طرح استعجاب اور گم شدگی سے عبارت ہوتی اور اس سپردگی اور رب
کو راہ دیتی جو صوفیانہ شاعری کی پہچان ہے۔ اسی لیے میرے نزدیک بانی کی غزل کو ماورا
احساس کی غزل کہنا مناسب نہیں۔ نہ ہی میں اسے رسمی معنوں میں تجریدی کہنے کے
تیار ہوں۔ بانی کے تخلیقی عمل میں مرکز (nucleus) اور محیط (circumference) دو
کی اہمیت ہے۔ ان کے فکر و احساس کی جان طبیعی Physical نظام اور مابعد الط
(Meta physical) نظام کا وہ بنیادی رشتہ ہے جو مرکز اور محیط میں بھی ہے،
محیط کو بغیر مرکز کے اور مرکز کو بغیر محیط کے نہیں سمجھا جاسکتا ہے۔ بانی کا تخیل م
معدوم اور مکان و لامکاں کی دونوں انتہاؤں کے درمیان (اگر کوئی انتہا انتہا ہے
مصروف سفر رہتا ہے اور یہ سفر عبارت ہے آسمانی رشتوں کے اعتبار سے تجسس
اور زمینی رشتوں کے اعتبار سے تحرک اور تموج سے۔ بانی کی غیر شخصی شاعری میں ج
معنوی افق سامنے آئے ہیں یا جو نئی تخلیقی جہت سامنے آئی ہے، وہ فکر و احسا
اسی سفر سے مربوط ہے۔ یہ شاعری ذات کو آفاق کے اور آفاق کو ذات کے د
دریافت کرتی ہے، اور زمینی اور آسمانی عناصر کی متصادم اور متقابل قوتوں کے ا
رشتے سے ہم آہنگی اور ہمکلامی کی خواہاں ہے۔ جو تخلیق کائنات کا اور ا
ہستی کا سب سے بڑا راز ہے۔

(۲)

اس مضمون کے شروع میں محبت کی جسمانیت سے صرفِ نظر کرنے کا ذ
فقط اتنا ہی نہیں بلکہ انسانی تعلقات کی دھوپ چھاؤں بھی بانی کا موضوع نہیں۔

ں انسانی تعلقات کا جو بھی تذکرہ ملتا ہے وہ قطع تعلق کے بعد کی کیفیتوں کا ہے۔ ما لگتا ہے کہ باقی کا ذہن اتنا بیدار، ان کی انا اتنی بے قرار اور ان کی نظر اتنی بیتاب ہے کہ وہ انسانی رشتوں کو اپنی حد بنانے کے لیے تیار نہیں۔ اکثر و بیشتر وہ تجربات کو اپنی رود سے ورا ہو کر پیش کرتے ہیں اور ان کے جذبات میں ضبط و تحمل اور ٹھہراؤ کی کیفیت ہے۔ ذیل کی قبیل کے اشعار ان کے دونوں مجموعوں میں بہت کم ہیں۔ اس سے اندازہ دگا کہ وہ دلی واردات کو کس طرح یکسر محو کر سکتے ہیں اور اس وادی سے کیسے مرتب و منضبط ذہن کے ساتھ گزرتے ہیں:

وہ ٹوٹتے ہوئے رشتوں کا حسن آخر تھا
کہ چپ سی لگ گئی دونوں کو بات کرتے ہوئے

آج کیا لوٹتے لمحات میسر آئے — یاد تم اپنی عنایات سے بڑھ کر آئے

میں چپ کھڑا تھا تعلق میں اختصار جو تھا — اسی نے بات بنائی وہ ہوشیار جو تھا

کہیں نہ آخری جھونکا ہو مٹتے رشتوں کا — یہ درمیاں سے نکلتا ہوا سا کچھ تو ہے

اے دوست میں خاموش کسی ڈر سے نہیں تھا — قائل ہی تری بات کا اندر سے نہیں تھا

متاعِ وعدہ سنبھالے رہو کہ آج بھی شام — وہاں سے ایک نیا انتظار لے آئی

انداز گفتگو تو بڑے پرتپاک تھے — اندر سے قربِ سرد سے دونوں ہلاک تھے

کب سے بھٹکتے ہیں باہم الگ — لمحۂ کم مہرباں اور میں

اگرچہ ذیل کا شعر جواب نہیں رکھتا :

دمک رہا تھا بہت یوں تو پیرہن اس کا — زرا سے لمس نے روشن کیا بدن اس کا

لیکن جسمانیت کا حسیاتی پہلو باقیؔ کے یہاں تقریباً مفقود ہے، البتہ "حساب رنگ"، کی دو تشبیہیہ غزلیں اس ضمن میں قابلِ غور ہیں :

لباس اس کا، علامت کی طرح تھا — بدن، روشن عبارت کی طرح تھا

فضا صیقل سماعت کی طرح تھی — سکوت اس کا، امانت کی طرح تھا

ادا موجِ تجسس کی طرح تھی — نفس، خوشبو کی شہرت کی طرح تھا

بساط رنگ تھی مٹھی میں اس کی — قدم اس کا بشارت کی طرح تھا

تصور پر حنا بکھری ہوئی تھی — سماں آغوشِ خلوت کی طرح تھا

- - - - - - - - - - - - - - -

صدائے دل، عبارت کی طرح تھی — نظر شمع شکایت کی طرح تھی

بہت کچھ کہنے والا چپ کھڑا تھا — فضا اُجلی سی حیرت کی طرح تھی

کہا دل نے کہ بڑھ کے اس کو چھو لوں — ادا خود ہی اجازت کی طرح تھی

لباس کو علامت، بدن کو عبارت، یا ادا کو موجِ تجسس اور نفس کو خوشبو کی شہرت کہنے سے ذہن معاً موجود اور موہوم یا مکان اور لامکان کے اسی رشتے کی طرف جاتا ہے جس کی وضاحت باقیؔ کے تخلیقی عمل کے سلسلے میں پہلے کی جاچکی ہے۔ فضا اور سماعت یا سکوت اور امانت یا قدم اور بشارت یا سماں اور آغوشِ خلوت یا نظر اور شمع شکایت میں مجرد و غیر مجرد یا جاندار کا وہی ربط و تضاد ہے جو زمین اور آسمان میں یا نفی اور اقرار میں ہے۔ عالمی عناصر کے باہمی رشتوں کی باطنی وحدت کا احساس باقیؔ کے تخلیقی عمل کا ایسا پہلو ہے کہ مجردات کو غیر مجرد تناظر میں اور غیر مجرد اشیا کو مجردات

نے میں دکھانا اس کے معمولات میں سے ہے۔ ذیل کے دو عمدہ اشعار کی لطافت
داری بھی اسی تخلیقی تشکیل پسندی کی بدولت ہے۔

میں خلاؤں میں اُڑتا ورق تیرے اقرار کا ہوں
نقش جس پر ترے بوسۂ اوّلیں کا نشاں ہے

ہوائیں زور سے چلتی تھیں ہنگامہ بلا کا تھا
میں سناٹے کا پیکر منتظر تیری صدا کا تھا

(۳)

شاعری میں احساس و نظر کی تازگی زبان و اظہار کی ندرت کے بغیر کوئی معنی
ں رکھتی۔ معنی آفرینی کے عمل کو لفظوں کے تخلیقی استعمال کے عمل سے الگ
کے دیکھا ہی نہیں جاسکتا۔ اتنی بات واضح ہے کہ زبان و بیان پر باقی کی گرفت مضبوط
ہے اور انھوں نے اپنی تخلیقی قوت سے جو مستحکم پیرایۂ اظہار وضع کیا ہے، وہ
ل کی خارجی اور داخلی ہیئت میں مطابقت کا ضامن ہے۔ لہجے کی تازگی اور معنی
ی نادرہ کاری دراصل لاکھوں بار کے برتے ہوئے لفظوں کو نئے سیاق و سباق
ں نئے انسلاکات کے ساتھ لانے میں ہے۔ اس کی متعدد مثالیں اوپر کے اشعار
ں سامنے آچکی ہیں۔ یہاں لہجے کی انفرادیت کے بعض دوسرے پہلوؤں کی طرف
ارہ کرنا مقصود ہے، مثلاً باقی کے فن کا ایک خاص پہلو اُن کی خوش ترکیبی ہے۔ ان
اشعری وجدان نئے معنی اور نئے مفاہیم کا ساتھ دینے کے لیے نئی ترکیبوں اور نئے
رکبات کو برابر تراشتا رہتا ہے، مثلاً:

صد حسابِ آرزو، محرابِ ہوا، مفہومِ فراداں، بابِ تصوّر، بوسۂ بے ساختہ، رمز
شناسئے تجسّس، شمعِ شکایت، لمحۂ کم مہرباں، لمحۂ خندہ حواس، لمحۂ لرزاں، لمحۂ بے وقت،

لمحۂ خالی، لمحۂ رائگاں، نشاطِ نفع، موجِ امکانی، بے گانۂ نفع وضرر، طلسم کاریِ آغاز، داستانِ طلسم خانۂ رنگ، منظرِ بے چہرگی، قربِ سرد، حرفِ تہی اسم، عکسِ منتشر، ہلاک ہوا، خیمۂ گردِ سفر، سیاہ خانۂ امید رائگاں، حسنِ جسم وجان۔

رنگ زار، عدمِ تاثیرِ لہجہ، خوش تعاون، سمت پسندی، دفا قائم، کپاسی برف، شب شکن، زود قائل، برابر قدم دوست، خوش تعمیری۔

بات صرف مرکبات ہی کی نہیں باقیؔ الفاظ کی تکرار سے بھی کام لینا جانتے ہیں۔ وہ بعض معمولی معمولی لفظوں کی تکرار سے بھی فضا کی بے کرانی کو یا معنی کے بسط کو یا کیفیت کی گیرائی کے احساس کو بڑھا دیتے ہیں۔ خاص خاص الفاظ کی تکرار مثلاً پارہ پارہ ہونا، کھڑے کھڑے اکتا جانا یا ٹکڑے ٹکڑے ہونا زبان کی معمولات سے لیکن باقیؔ بعض ایسے لفظوں کو بھی مکرر لاتے ہیں جو پہلے اس طرح استعمال نہیں ہو نتیجتاً وہ ایک نئے معنیاتی عمق اور کشادگی کو راہ دیتے ہیں جو پیرایۂ اظہار کی لطافت میں اضافے کا باعث بنتی ہے۔

باقیؔ شکن شکن سا تمہارا درُوں بھی ہے　　کچھ پارہ پارہ سا ہے تمہارا لباس

یہ رات گزرے تو دیکھوں طرف طرف کیا ہے　　ابھی تو سب کچھ میرے لیے آسمان پر

فصیلِ شب سے عجب جھانکتے ہوئے چہرے　　کرن کرن کے پیاسے ہوا ہوا سے

وہ خاک اُڑانے پہ آئے تو سارے دشت اس کے　　چلے گداز قدم تو چمن چمن اس

وہ روز شام سے شمعیں دُھواں دُھواں اس کی　　وہ روز صبح اُجالا کرن کرن اس

بوند میرے خوں کی اڑی تھی طرف طرف　　　اب سارے خاکداں میں چمک بھی ہے باس بھی

طرب طرب ساری لذتوں میں　　　میں زہر کی دھار ہوں سزا دے

اب ہے باقی فضا فضا محروم　　　گونجتا ہے مکاں مکاں خالی

راں گراں نہ سزا آوئی سیر کرنے کی　　　سفر سفر نہ کوئی حادثہ گزرنے کا

باقی کے پیرایۂ اظہار میں فارسی تراکیب تراشی کے ساتھ پراکرتی فعل سازی کی ف بھی توجہ پائی جاتی ہے۔ مرکبات اپنی نوعیت کے اعتبار سے اسمیہ احساس سے د ہوتے ہیں اور افعال اگر اسمی پیکروں سے مرتب ہوئے ہیں یعنی اسم جمع فعل (اور یہ م ایک یا ایک سے زاید ہو سکتے ہیں) تو ایسے افعال فعلیہ احساس سے متشکل ہوتے ں۔ شعری وجدان اپنی تازہ کاری کے لیے جب جب عمل کے کسی سلسلے یا اس کے کسی پارے ہارا لیتا ہے تو فعلیہ اظہار میں ڈھل جاتا ہے۔ یہاں فعلیہ احساس کے تصور کی تفصیل گنجائش نہیں، لیکن اتنا طے ہے کہ باقی زمینی اور آسمانی رشتوں کی بے پایانی کے تبار سے اور مجرد و غیر مجرد پیکروں کے اعتبار سے اسمیہ احساس کے شاعر تھے، اسی یے ان کے یہاں شے نما ترکیب سازی کی اہمیت زیادہ ہے، لیکن فعلیہ احساس نے بھی ہیں کہیں ایسے شعر کہلوائے ہیں جن میں ذہن ایک تازہ اور نئے اسلوب سے متعارف ہوتا ہے۔

فضا کہ پھر آسمان بھر تھی　　　خوشی سفر کی اڑان بھر تھی
افق کہ پھر ہو گیا منوّر　　　لکیر سی اک کہ دھیان بھر تھی
وہ اک فسانہ زبان بھر تھا　　　یہ اک سماعت کہ کان بھر تھی

کرنل غلام سرور

اردو میں آزادیٔ فکر کا رجحان

اور

نیاز فتح پوری

علامہ نیاز فتح پوری کی شخصیت اور فن کے کئی پہلو ہیں۔ افسانہ نگاری، تنقید، انشا پردازی، مکتوب نگاری، دین، صحافت، شاعری غرض انھوں نے گوناگوں موضوعات پر خامہ فرسائی کی ہے وہ اردو ادب کی روایت میں حریتِ اور آراستگیٔ بیان کے علمبردار ہیں اور اردو نثر کے معماروں میں ایک ممتاز درجے پر فائز ہیں۔ ان کا مبلغِ علم وسیع اور مط ہمہ گیر ہے۔ ان کی سوچ میں ایک خوشگوار انفرادیت پائی جاتی ہے۔ اپنے تاثرات کے اظہار میں وہ جراتِ گفتار سے کام لیتے ہیں اور اپنے ارد گرد ایک مخصوص فضا پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے اپ قارئین کے سامنے نئی سمتوں کی نشاندہی کی ہے اور فکر کو نئی راہوں سے آشنا کرایا ہے۔ ان کی تحریروں میں ادبی ذوق کی شائستگی اور ہمہ گیر شخصیت کی رنگا رنگی جھلکتی ہے۔

محمد خورشید عالم کے بقول، نیاز کی تحریروں کا سب سے نما پہلو ان کا تصور تشکیک ہے اور ان کے اسی تصور سے آزادیٔ فکر کے متعدد سوتے پھوٹتے تھے۔ وہ اندھی تقلید کے قائل نہیں، بلکہ ہر ج

کو دیکھ کر اُن کے ذہن میں ایک سوالیہ نشان ابھرتا ہے۔ پھر وہ حقیقت کی تلاش میں سرگرداں نظر آنے لگتے ہیں۔ نیازؔ کی خطر پسند طبیعت، ایک مسلسل اضطراب اور ایک لامتناہی خلجان سے عبارت ہے ان کی شخصیت کا تانا بانا اسی پیچ و تاب اور اسی سوز و گداز سے بُنا گیا ہے ان کے لطیف احساسات میں ایک تحرّک ہے اور جذبات میں ایک تموّج۔ ان کی نظر میں افق کو چیر کر دُور دُور تک نکل جاتی ہیں۔ کہیں رکتی نہیں۔ وہ تجسّس، تحقیق اور تدقیق میں یک گونہ راحت محسوس کرتے ہیں

نیازؔ کے ہاں، جرأتِ اظہار اور تابِ سخن کی روشن مثالیں ملتی ہیں۔ انھیں اپنی رائے کی صحت پر پورا پورا یقین ہے۔ ایسا اعتماد اسی صورت میں ممکن ہے، جب آدمی کو اپنی ذات پر بھرپور اعتماد ہو۔ نیازؔ کو یہ بے پایاں اعتماد، اپنی سوچ کی انفرادیت کی بنا پر حاصل ہوا ہے انکی سوچ، مروّجہ معتقدات سے یکسر مختلف ہے۔ وہ اپنے فکری نتائج کو کمال وثوق اور بے مثال جرأت کے ساتھ پیش کرتے ہیں اور اپنے نظریات کی میزان اپنے ہاتھ میں رکھتے ہیں۔ ان کی تحریروں کی تہہ میں بت شکنی کا ایک جذبہ موجزن ہے اور یہ جذبہ انھیں اپنے علم کی بدولت حاصل ہوا ہے۔

نیازؔ نے آزادیٔ کردار اور حرّیتِ فکر کی صورت میں اپنے لئے ایک الگ راستہ اختیار کر لیا تھا اس بنا پر انھیں مذہبی حلقوں کی جانب سے شدید ردّعمل کا سامنا کرنا پڑا۔ انھیں کافر و زندیق کے لقب سے پکارا گیا، مگر وہ ہمّت ہارنے والے انسان نہ تھے وہ پوری ثابت قدمی سے اپنے مسلک پر قائم رہے۔ انھوں نے عقل و استدلال کی کسوٹی پر کسی چیز کو پرکھے بغیر، اس کی صحت یا عدم صحت پر فیصلہ صادر کرنے کی پرانی روش کو یکسر خیرباد کہہ دیا۔ ان کی تحریروں میں ایسے انسان کی تصویر

ملتی ہے، جو جملہ مسائل کے حل کے لئے عقل سے رہنمائی حاصل کرتے ہیں
نیاز نے مذہب، اخلاق اور معاشرت کے بارے میں جن عقائد و
نظریات کا پرچار کیا اور پھر تشکیک کی دھند میں لپٹی ہوئی جس سچائی کا
چہرہ دکھایا، وہ انسان کی حریتِ فکر کی خوبصورت مثال ہے۔ وہ اپنے
قارئین کو کھلی فضاؤں میں سانس لینے کا احساس دلاتے ہیں اور نئے قافلوں
کے ہم سفروں کو عہدِ نو کی نوید سناتے ہیں۔

"نگار" نے اپنے ادبی سفر کا آغاز جنوری ۱۹۲۲ء میں کیا، مگر اردو ادب
میں، خصوصاً برصغیر کے مسلم حلقوں میں، آزاد خیالی کی داغ بیل ۱۸۵۵ء
کے لگ بھگ ڈال دی گئی تھی۔ اس حریتِ فکر کی ابتدائی شکلیں ہمیں متعدد
مناظروں کی شکل میں ملتی ہیں۔ ان مناظروں کی بدولت ایک خاص تشکیکی
ذہن تشکیل پا چکا تھا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے بقول، برصغیر پاک و ہند
میں انیسویں صدی، مناظروں کی صدی تھی۔ اس میں چار سُو ہر مسئلے کے بارے
میں بحث و تحقیق کے ہنگامے اُٹھ کھڑے ہوئے تھے۔ ان مباحثوں کے نتیجے
میں نا پختہ ذہنوں میں بھی ایک حد تک پختگی پیدا ہو گئی تھی اور اس کے ساتھ
ہی، شکوک و شبہات کے کھلے اظہار کے لئے ایک میدان بھی تیار ہو گیا تھا۔
جہاں تک مسلمانوں کا تعلق تھا یہ طریق کار صرف مسلم فرقوں کی باہمی مناظرہ
آرائی تک محدود نہ رہا۔ بلکہ اس سے مشرق و مغرب کے متضاد یا مختلف
زاویہ ہائے نظر کے درمیان بھی بحث و گفتگو کا ایک دروازہ کھل گیا۔
اس ضمن میں سر سید احمد خان کا نام سرِ فہرست ہے۔ سر سید، مغربی
خیالات و نظریات سے متأثر تھے۔ اسی بنا پر وہ دین و مذہب کے معاملات
میں بھی مغربی نظریات سے استفادے کی ضرورت پر زور دیتے تھے۔
"تہذیب الاخلاق" کی اشاعت کے بعد تو "عقل" اور "نیچر" کی سند اُن کا
امتیازِ خاص بن گئی تھی۔

ڈاکٹر سید عبداللہ مزید لکھتے ہیں کہ سرسید کے فوراً بعد آزاد خیالی کے بہت سے علمبردار پیدا ہو گئے تھے۔ ان لوگوں نے اسلامی تاریخ کے مسلمات کو بھی مشکوک نگاہوں سے دیکھنا شروع کر دیا تھا مگر تاریخی حقائق پر غور کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ سرسید کے انتقال کے بعد اور رسالہ "تہذیب الاخلاق" کی اشاعتِ ثانی (زیرِ ادارت محسن الملک) کے بعد ریڈیکل قسم کی بغاوت کا زور بہت حد تک زائل ہو گیا تھا۔ اس زور کو توڑنے میں بین الاقوامی سیاسی حالات نے بھی بڑا اہم کردار ادا کیا ہے۔ بات یہ تھی کہ اس دور میں، مغربی طاقتوں نے مسلم ممالک کے تشخص کو ختم کرنے اور انھیں ہڑپ کرنے کے لئے جارحانہ کارروائیوں کا سلسلہ شروع کر رکھا تھا یہ دیکھ کر ہندوستان کے مسلمانوں کا ذہین طبقہ بھی جو انگریزوں کے بارے میں نرم گوشہ رکھتا تھا مغربی اقدار کی پاسداری میں تامّل محسوس کرنے لگا تھا اس طبقے کو عوام کے جذبات کا پورا پورا علم تھا اور اسی بنا پر وہ اپنی تحریروں میں ملائمیت پیدا کرنے پر مجبور ہو گیا تھا۔ دوسری بات، جس نے غیر ذمہ دارانہ لبرزم کو راہ احتیاط اختیار کرنے پر مجبور کیا، وہ رسالہ "مخزن" کا اجرا تھا۔ اس جریدے نے سوچ کے دھاروں کا رخ ادب و انشاء کے شعبوں کی جانب منتقل کر دیا۔

ڈاکٹر سید عبداللہ فرماتے ہیں کہ اگر نیاز فتح پوری کے لئے ممکن ہوتا تو وہ ضرور ریڈیکل گروہ کی صفِ اوّل میں جگہ پاتے مگر اس وقت کے حالات نے ایسا نہ کرنے دیا۔ اس کی دو وجوہات تھیں۔ اوّل تو زمانے کا مزاج اور معاشرے کا رنگِ طبیعت، دوسرا سبب یہ تھا کہ کسی مروّجہ نظام کے خلاف ایک ہمہ گیر بغاوت کے لئے مغربی علوم کے جتنے وسیع اور گہرے مطالعہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ غالباً نیاز اس سے بڑی حد تک محروم تھے۔

نیاز کی "غیر مقلدانہ" تحریروں سے قاری کو ہزار اختلاف سہی مگر

اس سے انکار ممکن نہیں کہ "من ویزداں" اور اس جیسی دوسری نزاعی تحریروں نے غیر محسوس طور پر فریقِ مخالف پر بھی مثبت اثرات مرتب کئے اور وہ اس صورت میں کہ جوابی طور پر، فریقِ مخالف میں بھی تحقیق و جستجو میں زیادہ احتیاط اور وسعتِ نظر کی ضرورت کا احساس پیدا ہو گیا۔ پھر ایک وقت ایسا بھی آیا، جب نیاز کے نکتہ چیں بھی یہ سوچنے پر مجبور ہو گئے کہ کسی چیز کے بارے میں حتمی فیصلہ صادر کرنا، ایک غیر علمی بات ہے۔ وہ اس نتیجے پر بھی پہنچے کہ ہر مسئلے کے دوسرے رخ بھی ہوتے ہیں۔ ایک اور بات بھی ان پر اچھی طرح منکشف ہو گئی کہ محض منقولات کی بنا پر بیسویں صدی کے پیچیدہ مسائل کا حل تلاش نہیں کیا جا سکتا۔ دورِ حاضر کے تقاضوں کو سامنے رکھ کر نئی حکمت عملی ترتیب دینا ہو گی۔

نیاز صاحب نے اپنے ہم خیال دانشوروں پر یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی کہ اب جب کہ علومِ جدیدہ اور اکتشافاتِ حاضرہ نے "عمل و خیال" کی بالکل نئی طرح ڈال کر "حریتِ فکر و ضمیر" کی دولت سے دماغوں کو مالا مال کر دیا ہے۔ مذہب صرف اس دلیل کی بنیاد پر زندہ نہیں رہ سکتا کہ اسکے اسلاف کا طرزِ عمل یہی تھا اور وہ بھی وہی سوچتے تھے جو اب بتایا جاتا ہے۔ ان کے خیال میں اب زمانہ "یُؤمِنُونَ بِالْغَیْبِ" کا نہیں رہا تھا۔ بلکہ یُؤمِنُونَ بالتجربۃ والشہود کا رنگ اختیار کر چکا ہے۔

بات، حضرتِ نیاز کے دینی نظریات پر چل نکلی ہے تو یہ تذکرہ بیجا نہ ہو گا کہ نیاز کی سوچ یہاں افراط و تفریط کا شکار ہوتی دکھائی دیتی ہے انھوں نے دین اور روحانیت کی باتوں کو بھی فلسفہ اور سائینسی نظریات کی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش کی اور عقلی فیصلے صادر کئے۔ اس عمل میں متعدد بار ان سے غلطیاں بھی سرزد ہوئیں۔ تسلیم دینِ اسلام کی باتیں، ہرگز عقل کے تقاضوں کے منافی نہیں، لیکن دین کی ہر بات کو عقل کے معیار

سے جانچنا، چنداں مستحسن طریق کار نہیں اس لئے کہ عقلی اور سائنسی نظریات خود بھی یقینی نہیں لہٰذا جب ایک شے خود ہی یقینی نہیں تو وہ پھر کسی دوسری شے کی صحت یا عدم صحت کے بارے میں کیا فتوے صادر کرسکتی ہے۔ سائنسی نظریہ جب خود ہی ڈانواں ڈول ہو، تو اُسے حجت تسلیم کرکے وحی والہام اور قیامت اور عقبیٰ کی باتوں کے فیصلے صادر کرنا کہاں کا انصاف ہے۔؟

اسی حوالے سے مولانا مودودی نے بھی حضرتِ نیاز کے نظریات پر گرفت کی ہے۔ اپنے مضمون "تجدد کا پائے چوبیں" میں وہ لکھتے ہیں کہ بدقسمتی سے نیاز اور ان کے نیاز مندوں کی ایک کثیر تعداد اس غلط فہمی میں مبتلا ہوگئی تھی کہ مذہب کی شمع صرف گزشتہ زمانے کی تاریکی میں ہی جل سکتی تھی علوم جدیدہ کا آفتاب طلوع ہونے کے بعد اس کا روشن ہونا مشکل ہوگیا تھا مولانا مودودی لکھتے ہیں کہ ایک ہوشمند اور بالغ النظر انسان کے لئے اس خیال سے ہیبت زدہ ہونے کی کوئی وجہ نہیں ہے کہ اب جانے مذہب کا کیا حشر ہو وہ تو ان علوم و اکتشافات پر ایک تحقیقی نظر ڈال کر یہ دیکھے گا کہ ان میں جو چیزیں مذہب سے متصادم ہو رہی ہیں وہ یقینی بھی ہیں یا نہیں۔ اگر فی الواقع وہ مذہب کے حقیقی معتقدات سے تصادم بھی ہوں تو پھر یہ سوال پیدا ہوگا کہ مذہب پر ایمان لائے یا ان یقینی نتائج، تحقیق پر لیکن اگر وہ محض قیاسات و نظریات ہوں یا محض شک اور تذبذب میں ڈالنے والی چیزیں ہوں، تو وہ ان کے اور مذہب کے تصادم سے ہرگز نہ گھبرائے گا۔ کیونکہ مذہب کی بنیاد اگر ایمان و ایقان پر ہے تو اس کے مقابلے میں ظن و قیاس اور شک و تذبذب کو ہرگز کوئی ترجیح حاصل نہیں۔

ان اجتہادی فرو گزاشتوں کے علی الرغم، نیاز کی تحریر میں ایک

روشن خیال ادیب کی تخلیق ہیں۔ انھوں نے روایت پرستی کے جمود توڑا اور جھوٹے پندار اور نقلی زہد کے جبّہ و دستار اتار پھینکنے کی تلقین کی۔ انھوں نے مذہب اور اخلاق کی سطح پر جس آزاد خیالی کا علم بلند کیا، وہ اپنی انتہا پسندی کے باوجود، نہایت قابلِ قدر ہے۔

حضرتِ نیازؔ غالبؔ، سرسیّد، آزادؔ، حالیؔ اور شبلیؔ کے براہ راست متأثر ہونے والی نسل کے آخری نمائندے ہیں۔ بقول علامہ جمیل مظہری، غالبؔ نے اس برّصغیر میں جس نئے ذہن کی داغ بیل ڈالی تھی اور سرسیّد نے جس کی تعمیر کے سلسلے میں بنیاد تیار کی تھی اور شبلیؔ نے جس پر چند دیواریں اٹھائی تھیں۔ اس کو اقبالؔ، ابوالکلام، نیازؔ اور جوشؔ نے ایک چوتھائی صدی کے اندر ایک وسیع عمارت میں تبدیل کر دیا تھا۔ اس ضمن میں نیاز کا حصّہ، کسی دوسرے معاصر کی خدمات سے کچھ کم نہ تھا۔

سرسیّد کی اصلاحی اور ترقی پسندی کی انقلابی تحریکوں کے درمیان جس قسم کی حرّیت فکر کی نمود ہوئی اس کی سب سے نمایاں مثال، نیازؔ فتح پوری ہیں۔ مذہب، اخلاقیات، معاشرت اور ادب کے وہ پہلو جو سرسیّد، حالیؔ، آزادؔ، نذیر احمد، چراغ علی، شبلیؔ اور ان کے معاصرین کے زیرِ فکر آئے تھے۔ یہ انہی کا ارتقائی تسلسل تھا۔ جو نیازؔ سجادؔ حیدر یلدرم، ابوالکلام آزاد، مہدی افادی، سجاد انصاری اور بعض دوسرے ادیبوں کے یہاں ظہور پذیر ہوا۔ احتشام حسین صاحب کے خیال میں یہ طرزِ فکر درحقیقت ایک نئے قسم کے اعتزال اور شاعرانہ جمال پرستی کے وفور کا نتیجہ تھا۔ نیازؔ کے غور و فکر کے اصل مراکز مذہب اور ادب تھے، جو یوں تو الگ الگ رہتے ہیں، لیکن ان کے طرزِ فکر میں آزادئ خیال کی منزل پر پہنچ کر یک جائی حاصل کر لیتے ہیں۔

نیاز فتح پوری کے افکار کا زیادہ حصّہ ان کی اپنی انفرادیت سوچ کا نتیجہ ہے۔ وسعتِ مطالعہ نے ان کے ذہن میں بالیدگی اور شعور میں جلا پیدا کردی تھی۔ انھوں نے دوسروں کے عقائد و مسلّمات کو آنکھیں بند کرکے کبھی قبول نہیں کیا، بلکہ غور و خوض اور فکر و تامل کے بعد اپنے نظریات خود قائم کئے اور اپنے خیالات پر پورا بھروسہ کیا اور بڑی خود اعتمادی کے ساتھ، جو صحیح سمجھا اسے بلا کم و کاست پیش کیا۔

ڈاکٹر خان رشید کے خیال میں نیاز صاحب کی حریتِ فکر کے اصل جوہر اس وقت ظاہر ہوتے ہیں، جب وہ بیک وقت ادیب اور نقّاد بن کر سامنے آتے ہیں، یہی وہ روپ ہے جس میں ان کی بھرپور شخصیت کھل کر سامنے آتی ہے۔ یہی وہ عنصر ہے، جو ان کی ساری فن کاری اور ساری بلند نظری کی جان ہے۔ یہی وہ کیفیت ہے، جہاں وہ ہر خیال کو عقل و شعور کی کسوٹی پر پرکھنے کا ادراک پیدا کرتے ہیں پھر ادبی تنقید میں ان کی حرّیتِ فکر کی بے ساختگی... ایک قابلِ تحسین ادبیت میں ڈھل کر سامنے آجاتی ہے۔

نیاز صاحب کا نقطۂ نظر علم و ادب کے بارے میں خاصا تنقیدی رہا ہے۔ ان کی علمی و دینی تنقید، تفکراتی ہے۔ ایک عام مسلمان اور عالمِ دین دونوں سے ان کی راہ الگ ہے۔ نیاز کا اسلام اپنا ہے جسے انھوں نے کائنات کے گہرے مطالعہ کے بعد حاصل کیا ہے — ان کے عقائد کے اجزاء و عناصر کا ایک بڑا حصّہ اجتہادی نوعیت کا ہے۔

موجودہ نسل کی ذہنی تربیت میں نیاز کی حرّیتِ فکر کا گہرا عمل دخل ہے ان کی جراتِ فکر اور شخصیت زمانے کو یاد دلاتی رہے گی کہ تجسّس و تشکیک، حقیقت و صداقت کی دریافت کے ناگزیر راستے ہیں۔

انجم اعظمی

اس عہد کا جدید تر شاعر

جاذب قریشی کا پہلا شعری مجموعہ "پہچان" تھا جس کی اشاعت کے بعد اس کی شاعرانہ انفرادیت اور اہمیت کا لوگوں کو پورا پورا اندازہ ہوا۔ "شناسائی" اس کا دوسرا شعری مجموعہ ہے جس میں اس کا ابتدائی کلام شائع ہوا ہے "شناسائی" میں جاذب نے جو پیش لفظ لکھا ہے اس کے تاریخ ادب میں زندہ رہے گا احسان دانش کی 'جہان دانش' میں بھی ایک شاعر کی زندگی کے ایسے واقعات ملتے ہیں جو ایک مزدور کی انتہائی سخت محنتوں سے عبارت ہیں لیکن وہ ایک مکمل کتاب ہے جاذب کے اس پیش لفظ کے علاوہ میں نے کسی دوسرے شاعر کی کتاب میں ایسی تحریر نہیں دیکھی۔ جاذب نے اپنے حالات کو نہایت سادگی سچائی اور اعتماد کے ساتھ بیان کیا ہے اور اسی سادگی، سچائی اور اعتماد کی وجہ سے اس تحریر میں وہ گہری تاثیر پیدا ہو گئی ہے جو ہمیشہ باقی رہے گی۔ "شناسائی" کی اشاعت کا صرف یہی جواز نہیں ہے کہ ہم شاعر کے ابتدائی کلام سے واقفیت حاصل کر لیں بلکہ اس میں کئی نظمیں اور غزلیں موجود ہیں جن کا حسن، جاذبیت، فنی دروبست اور شاعرانہ تاثیر "شناسائی" کی اشاعت کا اصل جواز ہے ان نظموں اور غزلوں میں جاذب کا وہ لہجہ دکھائی دیتا ہے جو جدید لہجوں میں سب سے زیادہ معتبر ہے اور وہ لفظیات بھی موجود ہے جو جاذب کی شاعری کی پہچان بنی ہے۔ ابتدائی کلام ہونے کی وجہ سے شناسائی

روایتی تخلیقات بھی نظر آتی ہیں اور بہت سے اشعار میں روایت سے
ایت کی جانب ایک سفر ملتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ شروع ہی سے
ذب کو اپنے لہجے کی تلاش تھی اور پھر وہ "شناسائی" کے ذریعہ کامیابی سے
مکنار ہوا ہے اس نے اپنی شعریات کو پایا ہے اور اپنے لہجہ کو پہچان لیا
ہے جاذب کی ایک مختصر نظم ہے "اندھی عداوت"

پرانی سماعت کی اندھی عداوت
مری تازہ آواز سے ڈر رہی ہے
شکستہ روایت کی بے رنگ صورت
مجھے قتل کرنے چلی ہے
کہ خود مر رہی ہے

یہ نظم روایت اور درایت کے تعلق پر بھی ہے اور شاعر کی ان داخلی کیفیات کا اظہار بھی ہے جہاں اس نے جدید کو قبول کر لیا ہے مجھے ایسے بہت سے شاعر نظر آتے ہیں جو اپنی زندگی میں تو روایت پرست ہیں لیکن جدید کو اوڑھے ہوئے ہیں اور مغربی کتابیں پڑھ پڑھ کر جدید بننے کی خواہش سے الجھے رہتے ہیں جاذب نے جو لفظیات اور جو تراکیب لکھی ہیں وہ روایت سے بھی گہرے طور پر آشنا ہے یہی وجہ ہے کہ اس کے لکھے ہوئے لفظ کبھی اپنے معنوی دروبست سے آزاد نہیں ہوتے ہیں دراصل ایمان ہمیشہ ذاتی ہوتا ہے اور سچی شاعری بھی ایمان کی طرح ہوتی ہے سب جانتے ہیں جاذب نے شاعری کو اپنی روح کے مذہب کی طرح اختیار کیا ہے اگر سچائی دل کی کیفیت نہ بن سکے تو شاعری کی تخلیق نہیں ہو سکتی جاذب کی شاعری اسی داخلیت سے عبارت ہے۔

جاذب کے ہم عصروں میں کوئی دوسرا شاعر ایسا نہیں ہے جو استعارے

انجم اعظمی

اس عہد کا جدید تر شاعر

جاذب قریشی کا پہلا شعری مجموعہ "پہچان" تھا جس کی اشاعت کے بعد اس کی شاعرانہ انفرادیت اور اہمیت کا لوگوں کو پورا پورا اندازہ ہوا۔ "شناسائی" اس کا دوسرا شعری مجموعہ ہے جس میں اس کا ابتدائی کلام شائع ہوا ہے "شناسائی" میں جاذب نے جو پیش لفظ لکھا ہے اس کے تاریخ ادب میں زندہ رہے گا احسان دانش کی "جہان دانش" میں بھی ایک شاعر کی زندگی کے ایسے واقعات ملتے ہیں جو ایک مزدور کی انتہائی سخت محنتوں سے عبارت ہیں لیکن وہ ایک مکمل کتاب ہے جاذب کے اس پیش لفظ کے علاوہ میں نے کسی دوسرے شاعر کی کتاب میں ایسی تحریر نہیں دیکھی۔ جاذب نے اپنے حالات کو نہایت سادگی سچائی اور اعتماد کے ساتھ بیان کیا ہے اور اسی سادگی، سچائی اور اعتماد کی وجہ سے اس تحریر میں وہ گہری تاثیر پیدا ہوگئی ہے جو ہمیشہ باقی رہے گی۔ "شناسائی" کی اشاعت کا صرف یہی جواز نہیں ہے کہ ہم شاعر کے ابتدائی کلام سے واقفیت حاصل کرلیں بلکہ اس میں کئی نظمیں اور غزلیں موجود ہیں جن کا حسن، جاذبیت، نئی دروبست اور شاعرانہ تاثیر "شناسائی" کی اشاعت کا اصل جواز ہے ان نظموں اور غزلوں میں جاذب کا وہ لہجہ دکھائی دیتا ہے جو جدید لہجوں میں سب سے زیادہ معتبر ہے اور وہ لفظیات بھی موجود ہے جو جاذب کی شاعری کی پہچان بنی ہے۔ ابتدائی کلام ہونے کی وجہ سے شناسائی

ں روایتی تخلیقات بھی نظر آتی ہیں اور بہت سے اشعار میں روایت سے درایت کی جانب ایک سفر ملتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ شروع ہی سے جاذب کو اپنے لہجے کی تلاش تھی اور پھر وہ "شناسائی" کے ذریعہ کامیابی سے ہمکنار ہوا ہے اس نے اپنی شعریات کو پایا ہے اور اپنے لہجہ کو پہچان لیا ہے جاذب کی ایک مختصر نظم ہے "اندھی عداوت"

پرانی سماعت کی اندھی عداوت
مری تازہ آواز سے ڈر رہی ہے
شکستہ روایت کی بے رنگ صورت
مجھے قتل کرنے چلی ہے
کہ خود مر رہی ہے

یہ نظم روایت اور درایت کے تعلق پر بھی ہے اور شاعر کی ان داخلی کیفیات کا اظہار بھی ہے جہاں اس نے جدید کو قبول کر لیا ہے مجھے ایسے بہت سے شاعر نظر آتے ہیں جو اپنی زندگی میں تو روایت پرست ہیں لیکن جدید کو اوڑھے ہوئے ہیں اور مغربی کتابیں پڑھ پڑھ کر جدید بننے کی خواہش سے الجھے رہتے ہیں جاذب نے جو لفظیات اور جو تراکیب لکھی ہیں وہ روایت سے بھی گہرے طور پر آشنا ہے یہی وجہ ہے کہ اس کے لکھے ہوئے لفظ کبھی اپنے معنوی درولیت سے آزاد نہیں ہوتے ہیں دراصل ایمان ہمیشہ ذاتی ہوتا ہے اور سچی شاعری بھی ایمان کی طرح ہوتی ہے سب جانتے ہیں جاذب نے شاعری کو اپنی روح کے مذہب کی طرح اختیار کیا ہے اگر سچائی دل کی کیفیت نہ بن سکے تو شاعری کی تخلیق نہیں ہو سکتی جاذب کی شاعری اسی داخلیت سے عبادت ہے۔

جاذب کے ہم عصروں میں کوئی دوسرا شاعر ایسا نہیں ہے جو استعارے

اور علامت کو جاذب کی طرح پوری ہمت اور گہری تخلیقی بصیرت کے ساتھ استعمال کر سکے بیشتر تو محاکات ہی میں الجھے ہوئے ہیں اور زیادہ سے زیادہ مغر کے شعرا کی جگالی کرتے رہتے ہیں جاذب بھی بعض اہم شاعروں سے متاثر رہا ہے میر اور غالب کے علاوہ اور انشا اور یگانہ کے بعد فیض، راشد، میراجی اور ساحر کا اثر بھی اس نے ابتدائی دور میں قبول کیا ہے لیکن اس طرح کہ دوسرا کی انفرادیت کو سمجھ کر اپنی انفرادیت کی تعمیر و تخلیق کی ہے۔

غزل بڑی کٹر صنف سخن ہے اس میں فیض، مدنی اور ناصر کاظمی جیسے شو بھی کلاسیکی روایت کے سہارے ہی چل رہے ہیں جدید غزل لکھتے ہیں کامیابی اس لیے مشکل ہے کہ غزل عام طور پر نئی نفطیات کی متحمل نہیں ہو پاتی ہے لیکن جاذب نے اپنی شعری لغت میں جو اثر پذیری رکھی ہے ابتدا سے وہ اس کی نظم و غزل دونوں میں یکساں محسوس ہوتی ہے اس کی غزل اس کی نظم ہی کی طرح جدید اور توانا ہے "شناسائی" کے یہ اشعار اس کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔

چہروں پر لکھا ہے کوئی اپنا نہیں ملتا
کیا شہر ہے اک شخص بھی جھوٹا نہیں ملتا

بگولوں نے سفر میں آندھیوں کا آسمان دیکھا
مگر اک ناخنہ اپنے شجر تک بے غبار آیا

بارش کی عادتوں کا بدلنا محال تھا
جلتے ہوئے ہم اپنے ہی گھر دیکھتے رہے

شجر کی چھاؤں نے پھر پاؤں پکڑے
مرے گھر دھوپ اترنا چاہتی ہے

زخم جب بولنے لگتا ہے تو غم کٹتے ہیں
ظلم بڑھتا ہے تو خود دستِ دعا ہوتا ہے

پ میں چل رہا ہوں یہی سوچ کر
میری پرچھائیں سایے میں مرجائے گی

لھیں راہگذر میں اپنا چہرہ پتھر ہے
تیرے وعدوں نے بھی مجھکو کیا کیا خواب دکھائے ہیں

وصال و ہجر گئے تو گیا مگر
تیری شباہتوں کے سب آزار رہ گئے

بدن کی مہک اجنبی سہی لیکن
مرے قریب سے گزرن ہے گفتگو کیلئے

نوں میں مجھ سے وہ ملتی بھی ہے مگر
چہرے پہ اس کے حرف مقدس لکھا بھی ہے

خورشید میں اندھیرا ہے
تو جو آئے تو میری شب گزرے

ستارہ ہے آسمان تجھ بن
اور سمندر سراب جیسا ہے

نے کون مجھے پیار سے پکار گیا
کہ رات آئی نہیں اور نیند آئی ہے

دھوپ کا ٹکڑا ہوں لیکن
تیرے سایے میں چلنا چاہتا ہوں

ئی" اگر نہ شائع ہوتی تو شاعری کے پڑھنے والے ایسی کتنی ہی
ظموں سے محروم رہ جاتے جو ادب کے سچے اور اچھے شاعر
بھی ہیں اور اس کے جدید شاعر ہونے کا ثبوت بھی فراہم

"پہچان" کے حوالے سے جاذب قریشی جدید تر شاعری کا ایک بہت اہم نام ہے۔ میں اس سلسلے کو ذرا ملا دوں جس میں ناصر کاظمی عزیز حامد مدنی، محشر بدایونی اور مجید امجد آتے ہیں اس کے بعد مصطفیٰ زیدی رسا چغتائی، ظفر اقبال، منیر نیازی، تابش اجمیری اور سرشار صدیقی وغیرہ ہیں پھر شکیب جلالی، ساقی فاروقی اور سحر انصاری کا گروہ ہمارے سامنے ہے میں جاذب قریشی کو اس آخری گروہ میں شمار کرتا ہوں لیکن اس کے شعری مجموعے تاخیر سے آئے ہیں ورنہ دوسرے لکھنے والوں کی کتابیں بیس پچیس برس کی عمر سے ہی شائع ہو رہی ہیں جاذب کی کتابیں "پہچان" اور "شناسائی" چالیس سال کی عمر کے بعد شائع ہوئی ہیں لیکن خوشی کی بات یہ ہے کہ جاذب کے شعری مجموعوں نے ہماری جدید تر شاعری میں بہت اہم اضافہ کیا ہے نظم، غزل دونوں کے اعتبار سے اس کی شاعری بہت منفرد ہے میں جاذب کے لیے منفرد کا لفظ رسمی طور پر استعمال نہیں کر رہا ہوں کیونکہ میں جانتا ہوں جاذب نے اپنے تخلیقی جوہر کو نکھارنے میں اساتذہ کی طرح ریاضت فن سے کام لیا ہے اور جب یہ صورت مجھے کسی جدید شاعر کے یہاں دکھائی دیتی ہے تو نہ صرف مجھے اس کی شاعری اچھی لگتی ہے بلکہ میں اس سے بہت ساری امیدیں بھی قائم کرتا ہوں۔

غالب نے کہا تھا "بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر"، تو اس کے معنی چیزوں کو گہری نظر سے دیکھنا اور ان کے لئے استعارے اور علامتیں وضع کرنا تھیں یہاں آکر یہ بات بہت بامعنی ہو جاتی ہے کہ جاذب نے "پہچان" میں اپنے استعاروں اور اپنی علامتوں میں اپنی پہچان بھی رکھی ہے بہت سے ایسے لفظ ہیں جو خود جاذب کے ذریعے شعری لغت بن کر سامنے آئے ہیں اور یہ بات کسی شاعر کے لیے بہت بڑی کامیابی کی بات ہے۔ "پہچان" میں جاذب کی ریاضت ایک مکمل فن بن کر سامنے آئی ہے جسے ہم اس کی نظم اور اس کی غزل دونوں میں دیکھتے ہیں۔

میں نظم کا انداز پیدا ہو جاتا ہے اور بعض شاعر نظم لکھتے ہیں تو وہ غزل معلوم ہوتی ہے کیونکہ اُن سے نظم کا تسلسل نہیں بن پاتا وہ غزل کی طرح دو دو مصرعے لکھتے جاتے ہیں ان کی نظموں میں روانی کے بجائے خیال کے جوڑے جانے کی کوشش نظر آتی ہے نظم اور غزل دونوں کے فن مختلف ہیں اس لیے ان دونوں کو لکھنے کے انداز بھی مختلف ہیں لیکن جاذب کو دونوں میں یکساں طور پر کامیابی ہوئی ہے کیونکہ اس نے غزل اور نظم کے فن کو سامنے رکھ کر الگ الگ برتنے کی کامیاب کوشش کی ہے یہی وجہ ہے کہ جاذب کے یہاں ریاضت فن تخلیقی جوہر سے بڑی ہوئی ہے میں اس کی نظموں کو دیکھتا ہوں تو وہ مجھے بہت جدید نظر آتی ہیں ان میں سے اکثر میں ایک لطیف ابہام ملتا ہے اور پھر جو علامتیں ان کی شاعری میں آئی ہیں وہ جاذب کی اپنی شناخت اور اپنی پہچان بن کر آئی ہیں ہمارے یہاں نئے لکھنے والوں میں نظم کہنے والے بہت کم ہیں اس اعتبار سے جاذب کے اس کام کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے اس کی چند مختصر نظمیں دیکھئے۔

سفر

میں کوئی بے دھوپ زمیں کا عکس نہیں ہوں
ہونے اور نہ ہونے کے برزخ میں
نیند کا لمحہ ہوں۔
میرے بدن کی ہر چنگاری بجھ کر ٹھنڈی راکھ بنی ہے
لیکن — آنکھیں
خوابوں کی سیاہی میں اڑتی پھرتی ہیں۔

دستک اور سناٹے

کون ہے وہ ۔۔۔ جس کے کہنے پر
دھوپ کسی روزن سے اُتر کے
میرے اندھے گونگے لمحوں کو
روشن چہرے ۔۔۔۔
اور زندہ آوازیں پہناتی ہے
کس مٹّی کی خواہش ہے وہ
وہ اپنے ہاتھوں میں
تازہ خوشبو کی جھنکار لئے
پتھر جیسے سناٹوں پر
دستک کی تحریر لکھے جاتی ہے

ادھوراپن

میں اجالوں کا پیاسا پرندہ
ستارہ نہیں بن سکا
اور ۔۔۔۔
اونچی اڑانوں کی خواہش لئے
آندھیوں کے بگولوں میں
روشن چٹانوں سے ٹکرا گیا

بنتِ ہجر

میرے سینے پہ بہت حرف لکھے ہیں تو نے
رات کے پچھلے پہر نیند اتر آئے گی
میری جلتی ہوئی آنکھوں کو بجھانے کے لئے
اور پھر صبح ———
دریچوں پہ وہی دھوپ کی دستک ہوگی
تیرے خوابوں سے میرے خوابوں تک
پھر وہی فاصلے ہوں گے وہی آوارہ تھکن

شجر کا زخم

میں تیری چاہتوں کے سفر میں
ریت کا وہ شجر ہوں
جس کو کچھ آندھیوں نے
ایک جنوں خیز صحرا میں یوں بو دیا ہے
کہ مرے جسم و جاں سے کلیوں کے بدلے
وحشتوں کے شرر اُگ رہے ہیں

" پہچان " میں جاذبؔ کا جو اُسلوب اور لہجہ ہے اور اُن میں لفظوں کے برتنے کا جو سلیقہ ہے اُس کے حوالے سے ہماری نظم ایک جدید تر منزل پر پہونچتی دکھائی دیتی ہے۔

جاذبؔ قریشی نے غزل سے اپنی شاعری کا آغاز کیا ہے غزل کا اپنا ایک

ڈھنگ ہے غزل کے لکھنے والوں کے لئے ہمیشہ ایک خطرہ سامنے رہتا ہے کہ غز
کی صدیوں پرانی روایت میں کوئی شاعر اپنے آپ کو گم نہ کردے لیکن میں دیکھتا ہو
کہ جاذب غزل میں بھی اپنے آپ کو روایتی اسلوب میں گم کرنے کے بجائے جدید تر
تک آیا ہے یہاں بھی اس کی زبان اور اس کے لفظ تازہ اور نئے ہیں اس طر
وہ روایتی غزل لکھنے والوں سے بھی زیادہ نیا نظر آتا ہے جاذب کی غزل کے کچھ شعر

وہ روشنی وہ رنگ وہ چہرہ نہیں رہا
پرچھائیں اڑ رہی ہے پرندہ نہیں رہا

عداوتوں کا جنوں ہے تو ساتھ ہیں ہم تم
محبتوں کے سفر میں بچھڑ بھی سکتے ہیں

دعا مانگی تھی کس نے بارشوں کی
کہ دریا آملا میرے مکاں سے

باہر در و دیوار پہ رہتا ہے چراغاں
گھر میں وہ اندھیرا کہ بیاں ہو نہیں سکتا

میں اپنے آپ میں اک بے کنار موسم ہوں
کوئی زمین کوئی آسماں نہیں مجھ میں

ہر آئینے کے مقدر میں ٹوٹنا ہے مگر
ہم اپنے عکس چٹانوں میں چھوڑ آئے ہیں

میں اپنی سمت چلوں تو پکارتا ہے کوئی
کہ اک فصیلِ شب و روز درمیان میں ہے

اڑانوں سے پلٹ آتے ہیں اور پھر شور کرتے ہیں
پرندے بھی سمجھتے ہیں شجر کے ٹوٹ جانے کو

اک عمر ہو گئی ہے کہ ڈرتا رہا ہوں میں
روشن چراغ سے کبھی اندھے مکان سے

ہر شام سمندر میں اُتر آتا ہے سورج
تم مجھ سے ملاقات کی زحمت نہیں کرتے
عکس ٹوٹے نہ آئینے ٹوٹے
کھو گئے تیرے خدوخال کہاں
نہ میری پیاس بجھائی نہ میرے گھر آیا
وہ ایک شخص کہ دریا بھی ہے کنارا بھی
مجھ میں تیری چاہت نے کیا رنگ بچھائے ہیں
سورج کی طلب رکھنا اور دھوپ میں جل جانا
جس کی آنکھوں نے مرے عکس پہن رکھے ہیں
خود سے ملنا ہو تو اس شخص کے گھر جاتا ہوں
مرے چہرے پہ خال و خد ہیں کس کے
میں آئینہ بدلنا چاہتا ہوں
گھر کے درودیوار ہی آسیب زدہ ہیں
سورج نظر آتا ہے اُجالا نہیں ملتا
میں بھی ریت کا رزق بنا ہوں
میں سمجھا تھا دریا ہوں میں
نئی آواز سے ڈرنے کی بھی حد ہے کوئی
میں کہاں تک وہی بے چہرہ سماعت دیکھوں

اُن کے اشعار کے مطالعے سے آپ یہ اندازہ بخوبی کر سکتے ہیں کہ جاذب قریشی کی غزل کی فضا، لفظیات، استعارے اور علامات سب میں وہ نیا پن اور وہ تازگی ہے جو اس کے ہم عمروں اور ہم عصروں سے کہیں زیادہ نمایاں ہے۔

جاذب کے یہاں شاعری میں کچھ ایسے پہلو آئے ہیں جن میں تشنگی

کی شدید کیفیت ملتی ہے اور جن میں غم کی ایک بیکرانی ہے لیکن وجودی فکر جس بے معنویت سے دوچار ہے اس سے باہر نہیں نکل پاتی ہے اس کے برعکس جاذب کے یہاں اکثر ایک بے معنویت کا ساحل بنتا ہے پھر شاعر کا وجود ایک ایسی موج بن کر اس ساحل سے ٹکرا جاتا ہے جو بے معنویت کے صحرا کو معنویت کے گہرے سمندر میں تبدیل کر جاتی ہے جاذب کا یہ طریقہ کہ پہلے تشنگی کے صحرا اور روح کی لاانتہا بے چینی تک جانا اور پھر پلٹ کر زندگی کی عظمت کو اور اس کی اقدار کو تلاش کر لینا ایک ایسی عجیب قوت کو ظاہر کرتا ہے کہ اس حوالے سے اس کی کتاب "پہچان" واقعی اس کی مضبوط "پہچان" بن جاتی ہے۔

جاذب کی "پہچان" میں وہ شعری قوت ملتی ہے جو زندگی کی سچی معنویت اور گہری تشنگی سے پوری طرح آشنا ہے (بے معنویت سے جاذب کو انکار نہیں ہے اور جہاں تشنگی ہے اس کا جاذب نے بھرپور اظہار کیا ہے) لیکن اس کی شعری قوت پلٹ کر زندگی کے خوبصورت رنگوں میں ایسے خال و خد ابھارتی ہے کہ اپنی شناخت اور اپنے لوگوں کی شناخت پیدا کر دیتی ہے۔ جاذب کے سفر کا بہت گہرا تعلق روحِ عصر سے ہے۔ میں تو یہی کہوں گا کہ اس قدر خوبصورت عصری شاعری ہمارے لیے ایک فالِ نیک ہے جاذب کی نظموں کے کچھ حصے دیکھئے۔

میرے چہرے کو زخمی کر دو
میری آنکھیں بجھا دو
کہ یہ دیکھتی ہیں وہی خواب جو زرد صحراؤں میں
بارشِ رنگ کی تازہ تحریر ہے (پہچان)

مجھے ملا ہے ——
بدن کی مٹی کا وہ ستارہ

جو حرفِ خواب و خیال بن کر
خود اپنی آواز کے بگولوں میں گھومتا ہے
جو بے شجر بے کنار صحرا کی دھوپ میں بھی
گداز چھاؤں کے مہرباں موسموں کی لذّت کو ڈھونڈتا ہے
(نامہرباں لذّتیں)

ایک بدن اندھی مٹی کا
نیلے گنبد کا زندانی
گنبد ——
جس کی دیواروں میں
باہر کھلنے والا کوئی دروازہ ہی نہیں ہے
چاروں سمت شکستہ بام و در کی قطاریں
گئے چراغوں کی مہتابی ڈھونڈ رہی ہے
تیز ہوا کی ناگن تحریریں کندہ ہیں
طاقوں کی ویرانی میں اور محرابوں کے سناٹوں پر
اک نادیدہ پرچھائیں کا زرد غبار اڑا کرتا ہے
(گنبد)

کٹھ پتلی

میں اپنے دریاؤں کو کیسے لاؤں
میرے دونوں ہاتھ سفید و سیاہ طنابوں کے زندانی
میں خود اپنے جسم و جاں کو
جلتی ریت پر کھینچ رہا ہوں

آنکھیں زرد غبار کا ایندھن
اور زباں سے ـــــ
گونگے لمحے چمٹ گئے ہیں
کیا میں کوئی کٹھ پتلی ہوں

شہرِ خورشید گہنا گیا

زرد آندھی کے زندان میں
تازہ آواز کا اک دریچہ کھُلا
اور مٹی کی زنجیر تھامے ہوئے
کوئی آئینہ جیسا شکستہ بدن
بے اجالا چراغوں کو
تنہائیوں کے چمکتے ہوئے عکس پہنا گیا
شہرِ خورشید گہنا گیا

"پہچان" کی ان نظموں میں جاذب کی انفرادیت اور جدید تر شاعری کے اہم امکانات دکھائی دے رہے ہیں بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ جاذب نے اپنے امکان کو پالیا ہے حال کے ساتھ آئندہ کو لمحۂ موجود میں دیکھنے کا عمل شروع ہو گیا ہے اسی کو خواب وخیال کی حقیقت کہا جاتا ہے کیونکہ شاعر اُس خشونت کو بھی لکھتے ہیں جو اُن کے گرد و پیش میں ہوتی ہے اس سنگلاخ زمین سے ٹکراتے بھی ہیں جس پر انہیں چلنا پڑتا ہے اور ساتھ ساتھ وہ اُس امکان کو بھی لکھتے جاتے ہیں جس میں فردا کی روشنی پائی جاتی ہے جس کے سہارے ہم جی سکیں جاذب کی شاعری میں ایسی ہی زبردست شعری قوت موجود ہے اس میں وہ

نابندگی ہے جو بہت دور تک سفر میں ہمارے ساتھ چلنے والی ہے جاذب کے
یہاں ناامیدیوں سے ٹکرانے کے بعد پاش پاش ہونے کے بجائے اپنے آپ
کو پا لینے اور ضبط کے ساتھ آگے چلنے کی جو بے مثال قوت ملتی ہے وہ ہمارے
لیے ایک ایسی چیز ہے کہ ہم اس کی جتنی بھی قدر و قیمت مقرر کریں وہ کم ہے۔

ہمارا عہد جدید عہد ہے تو کبھی کبھی جی چاہتا ہے کہ اس جدید عہد کی جدیدیت
کو بھی دیکھا جائے کہ وہ کیا چیز ہے اسے سمجھا جائے اسے تلاش بھی کیا جائے
اس حوالے سے جاذب کے لہجے میں مجھے ایک تلخی کا احساس ہوتا ہے اور
ایک روشنی دکھائی دیتی ہے ان دو کیفیتوں کے پیدا ہونے سے مجھے مونالیزا
کی تصویر یاد آتی ہے۔ جس کے تبسّم میں ایک روشنی ہے لیکن اس روشنی میں ایک
طنز کی صورت بھی ہے حقیقت میں یہی جاذب کی شاعری ہے اور یہی جاذب کی
جدیدیت ہے۔ عام طور پر ہمارے یہاں جدید ہونا کئی صورتوں سے ہوتا ہے جدید
علوم اور مغربی ادبیات کا مطالعہ کرنے سے بھی آدمی جدید ہو جاتا ہے کچھ ایسے بھی
جدید ہیں جو ہماری روایت کو عبور کرتے ہوئے جدید تر اظہار کو اپنا لیتے ہیں لیکن جاذب
کے یہاں جو طریقہ مجھے ملا ہے وہ ان طریقوں سے بہت مختلف ہے مجھے ایسا
لگتا ہے کہ جاذب اپنے بے پایاں اضطراب اور اپنے گہرے پیچ و تاب میں ہے
اور عصرِ جدید کی روح نے اسے خود تلاش کر لیا ہے۔

بعض شاعر دعویٰ کر سکتے ہیں کہ وہ اپنی روایت کو عبور کرتے ہوئے مغربی
علوم تک پہونچتے ہیں لیکن جاذب کی شاعری ان سب سے بہت زیادہ جدید
ہے اس نے اپنے الفاظ اپنی شعریات اپنے استعارے اپنی علامتیں کسی
سہارے کے بغیر خود تشکیل دی ہیں اور ہر اچھے اور سچے شاعر کا مقدر بھی یہی ہے
کہ وہ اپنی لغت کو کسی حد تک محدود کرے کیونکہ انفرادیت کو اسیر کرنا اور پھر
اس انفرادیت کو اپنے عہد کی معنویت سے ہم کنار کر دینا کوئی آسان کام نہیں
ہے جاذب نے اس مشکل کو سہل کر دکھایا ہے بہت سے لفظ اس کی پہچان

بن گئے ہیں جن کا تذکرہ مختلف لکھنے والوں نے اپنے مضامین میں کیا ہے مثلاً پرندہ، پرچھائیں، دھوپ بارش، بادباں، سمندر، آئینہ، پتھر، خوشبو، آندھی، امکان، گمان، سورج، لمس، صحرا، عکس، بے چہرگی، پہچان، عداوت، ستارہ، مٹی اور ایسے کئی لفظ ہیں جو اپنی خاص معنویت کے ساتھ جاذب کے یہاں لکھے گئے ہیں اور جاذب کی شاعری کا کوئی بھی ذہین قاری ان لفظوں کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔

جاذب نظم اور غزل دونوں کا یکساں طور پر مضبوط اور طاقتور شاعر ہے اس کے یہاں ابہام کی ایک اہم اور خوبصورت کیفیت ہے جیسے ہم اس کی غزلوں اور نظموں میں دیکھ چکے ہیں ابہام بہت آگے نکل جائے تو ابلاغ کو نقصان پہونچاتا ہے جاذب کے یہاں ابہام اس کی شعری تہہ داریوں اور اس کی رمزیت سے ملا ہوا ہے جاذب کی شاعری کا ابہام ایک ایسا درویت بنالیتا ہے جس میں ایک لذت پائی جاتی ہے اور اس پردہ داری سے لطف بڑھ جاتا ہے مجھے ایسا لگتا ہے جیسے کسی منہ زور گھوڑے کو لگام کھینچ کر قابو میں رکھا جائے اسی طرح جاذب نے اپنی شاعری میں ابہام کو قابو میں رکھا ہے اور وہ برابر آگے بڑھ رہا ہے اس شاعری میں ایک ایسی آواز سنائی دیتی ہے جو اپنے عہد کی زندہ آوازوں میں منفرد بھی ہے اور جدید تر بھی ہے جاذب کا شعری سفر جس اعتماد اور جس سچائی سے طے ہو رہا ہے اس کا حال "پہچان" اور "شناسائی" کے ذریعے ہم جان چکے ہیں اور کسی شاعر کا اتنا اثاثہ بھی اسے زندہ رکھنے کے لئے بہت ہے۔

اشفاق حسین

فیض کی ذہنی تربیت میں اُن کے عہد اور ماحول کا حصّہ

شخصیتیں اپنے عہد اور اپنے ماحول کی پروردہ ہوتی ہیں۔ زمانے سے علیحدہ فرد کی کوئی اہمیت نہیں۔ جو شعراء بیسویں صدی کی ابتداء میں افقِ شاعری پر نمایاں نظر آتے ہیں اُن میں اقبالؔ، چکبستؔ، حسرتؔ، ظفر علی خاں، حفیظ جالندھری، جوشؔ ملیح آبادی، اخترؔ شیرانی، یگانہؔ، فانیؔ، اصغرؔ، عظمتؔ اللہ خاں اور فراقؔ گورکھپوری کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ ان تمام شاعروں کے یہاں حالات سے اثر پذیری کے مختلف زاویے اور مختلف شکلیں ہیں۔

یہ تو ظاہر ہے کہ اقبالؔ اور جوشؔ کا طرزِ فکر ایک جیسا نہیں ہے۔ چکبستؔ اور اخترؔ کی منزلیں الگ الگ ہیں۔ فراقؔ، عظمتؔ اور حفیظؔ کے زاویہ ہائے نظر اور مقاصد جُدا جُدا ہیں۔ حالانکہ یہ سب کے سب کم و بیش ایک ہی ماحول اور ایک ہی عہد کی کشمکشوں اور اُلجھنوں سے دوچار تھے۔ یہ تضادِ فکر ماحول سے اثر پذیری کی مختلف صورتوں کی وجہ سے پیدا ہوا لہٰذا اب جبکہ ہم بیسویں صدی کے اس تہذیبی، سیاسی اور ادبی پس منظر میں فیض احمد فیض کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں تو سب سے پہلے ہمیں یہ دیکھنا چاہیئے کہ خود فیض اپنے ماحول اور اپنے عہد سے کس حد تک متاثر ہوئے ہیں؟ کس حد تک انہوں نے حالات سے سمجھوتہ کیا ہے اور کس حد تک اختلاف؟ کس حد تک ماحول کے اثرات کو قبول اور رد کیا ہے؟

پنجاب کے ایک فارغ البال گھرانے میں ۱۳ر فروری ۱۹۱۱ء کو فیض نے آنکھ کھولی۔

گھر کا ماحول علمی تھا۔ زندگی کی بنیادی آسائشیں میسر تھیں۔ خالصتاً مشرقی انداز سے اُن کی تعلیمی زندگی کا آغاز ہوا۔ عربی اور فارسی کے ساتھ ساتھ انگریزی تعلیم کی طرف بھی توجہ ہوئی۔ انگریزی اور عربی ادب میں ایم۔ اے کرنے کے کچھ عرصہ بعد امرتسر کے ایک کالج میں لیکچرار ہوئے۔ دورانِ طالب علمی فلسفہ اور انگریزی ادب اُن کے خصوصی مضامین تھے [۱]

فیض کی ابتدائی تعلیم و تربیت بالکل مشرقی انداز میں ہوئی اور اس نے ان کی ذہنی تربیت میں بڑا اہم کردار ادا کیا ہے۔ عربی، فارسی اور اردو کی تعلیم کے ساتھ ساتھ جدید انگریزی تعلیم نے ان کے ذہن کو وسعتِ فکر کے علاوہ توازن اور اعتدال بھی عطا کیا۔ فیض کی شاعری میں جو فکری توازن اور اعتدال نظر آتا ہے۔ وہ بڑی حد تک اسی ماحول کا مرہونِ منت ہے۔ ایسے میں جبکہ پورے ہندوستان میں "مغرب زدگی" کا دور دورہ تھا اور مشرق سے بیزاری کا رجحان عام ہو رہا تھا یہ چیز بڑی اہمیت رکھتی ہے۔

فیض کی تعلیمی زندگی کے سلسلے میں ایک بڑا دلچسپ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر وہ اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے برطانیہ یا یورپ کے کسی اور ملک کیوں نہیں گئے؟ فیض کا تعلق ایک ایسے خاندان سے تھا کہ وہ بیرونِ ملک تعلیم حاصل کر سکتے تھے۔ فیض کے ایک نقّاد وکٹر کیرنن نے اسے فیض کے حق میں بہتر قرار دیا ہے [۲]

فیض کے یہاں کہیں بھی "مشرق بیزاری" اور "مغرب زدگی" کے منفی اثرات نہیں نظر آتے۔ اگرچہ ان کی پوری زندگی میں یہ اعتدال و توازن نظر آتا ہے لیکن جب خصوصیت کے ساتھ اس ذہنی اعتدال اور فکری توازن کی سحرکاری نے ان کی شاعری میں اپنے لئے

---

[۱] وکٹر کیرنن۔ پوئیمس بائی فیض۔ ص ۲۱۔ لندن۔ ۱۹۷۱ء

[۲] وکٹر کیرنن۔ پوئیمس بائی فیض ص ۲۱ - لندن - ۱۹۷۱ء

جگہ بنائی تو اس سے ایک پورا دور متاثر ہوتا۔ علی سردار جعفری نے غلط نہیں کہا تھا کہ۔

"فیض سے اردو میں ایک نئے دبستانِ شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ جدید مغربیت اور قدیم مشرقیت کا حسین امتزاج تھا۔ جس نے اردو شاعری کو دو آتشہ بنا دیا [1]

فیض کے عہد میں سیاسی، سماجی اور معاشرتی و تہذیبی اقدار تبدیل ہو رہی تھیں۔ پرانے اور فرسودہ خیالات کی جگہ نئی تہذیب اور نئی روشنی کا آفتاب طلوع ہو رہا تھا۔ نئی قدروں کے رواج پانے کے ساتھ ہی پرانی رسومات، وضعداری اور سماجی رشتے دم توڑتے ہوئے نظر آ رہے تھے۔ نئی معاشرتی و تہذیبی قدریں فروغ پا رہی تھیں لیکن کچھ لوگ اب بھی پرانی اور فرسودہ روایتی اقدار کو اپنے سینے سے لگائے بیٹھے تھے اس کے برخلاف مغربِ زدگی کے شکار افراد ان قدروں کے بالکل مخالف تھے۔ البتہ کچھ لوگ ایسے بھی تھے جو ان دونوں کے درمیان ایک مناسب ہم آہنگی چاہتے تھے۔ یہ لوگ ان دونوں طبقوں اور تہذیبوں کے درمیان زندگی کا فاصلہ طے کر رہے تھے۔ فیض بھی ذہنی طور سے اسی طبقہ سے وابستہ تھے یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں کہیں بھی روایت سے بغاوت کا رجحان نہیں ملتا۔ ان کی شاعری کی صحت مند شریانوں میں کلاسیکی روایات کا خون ابتداء ہی سے گردش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔

فیض نے اپنے عہد سے جو ایک اور اہم چیز قبول کی وہ جذباتیت و تخیلیت تھی۔ جس نے آگے چل کر رومانیت کا روپ دھار لیا تھا۔ رومانیت کی اصطلاح ہمارے یہاں براہ راست مغرب سے آئی ہے۔

---

[1] جعفری، علی سردار، ترقی پسند ادب، ص ۱۹۴، علی گڑھ ۱۹۵۷ء

"رومانیت کی اصطلاح کلاسیکیت اور حقیقت پسندی دونوں کے مقابلے میں پیش کی جاتی ہے رومانی ادیب اپنے جذبے اور وجدان کو ہر دوسری چیز پر ترجیح دیتا ہے۔ اسلوب اور خیالات دونوں میں اس کی روش، تقلید کے مقابلے میں آزادی، اور روایت کی پیروی سے زیادہ بغاوت اور جدت کا میلان رکھتی ہے لہ

چونکہ رومانیت میں تخیل کو بنیادی حیثیت حاصل ہوتی ہے اس لئے رومانی تخلیق کار آزادی اور بے پناہ آزادی کا خواہاں ہوتا ہے۔ وہ کلاسیکیت اور روایت کی اہمیت سے منحرف ہو جاتا ہے۔ روایتی ورثہ اس کی نظر میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ فیض احمد فیض کے ہاں اس قسم کی رومانیت نہیں ملتی ان کی شاعری میں کلاسیکی رچاؤ پوری طرح موجود ہے۔ لیکن جہاں تک رومانیت کا تعلق مزاج کے ایک جزو کی حیثیت سے ہے، تو وہ ان کے ہاں ضرور پائی جاتی ہے۔ ہر انسان کی فطرت میں کچھ نہ کچھ ایسے عناصر ضرور ہوتے ہیں جن کے ذریعہ وہ اپنی آرزوؤں کے شیش محل تیار کرتا ہے۔ فیض کے یہاں رومانیت مزاج کے ایک جزو کی حیثیت سے ضرور پائی جاتی ہے ان کی سب سے پہلی نظم،

"جس کا عنوان "میرے معصوم قاتل" تھا اور جو پہلی بار ۱۹۲۹ء میں گورنمنٹ کالج لاہور کے مشہور رسالہ "راوی" میں شائع ہوئی تھی ےلہ

اس نظم کے عنوان ہی سے رومانی مزاج کا پتہ چلتا ہے قاتل کو "معصوم" کہہ کر یاد کر

لہ سید عبداللہ (ڈاکٹر) مباحث ص ۴۰۰ لاہور فروری ۱۹۶۵ء

ےلہ صبا لکھنوی، فیض احمد فیض، مستند حالات ص ۲۴ "افکار" فیض نمبر ۱۹۶۵ء

اگر رومانوی مزاج کی کارفرمائی نہیں تو پھر کیا ہے؟ فیض کی طبیعت میں رومانیت کا عنصر بہت زیادہ ہے لیکن ان کا انسانی شعور اور مطالعہ انہیں رومانیت کے مکمل غلبہ سے بچائے رکھتا ہے۔

فیض نے اپنے عہد کے دامن سے جو سب سے اہم چیز لی ہے وہ زندگی کا جدلیاتی نقطۂ نظر ہے۔ ان کے عہد میں اشتراکی نظریات نہ صرف ہندوستان بلکہ پوری دنیا میں بڑی تیزی کے ساتھ پھیل رہے تھے۔

"روس کی ترقی کی رفتار نے ہر جگہ سوچنے والوں کو متاثر کیا تھا۔ ہر ملک کے ادب میں اشتراکیت کے اصولوں کی تبلیغ ہو رہی تھی۔ کیونکہ ہر جگہ وہی انتشار و بے چینی تھی جسے اشتراکیت حل کرتی تھی۔ ہندوستان کی فضا میں بھی یہی آواز گونجنا شروع ہوئی تھی۔ کیونکہ کوئی اور دوسرا راستہ جو غلامی، افلاس، طبقاتی کشمکش اور جنگ سے نجات دلا کر صحیح آزادی کی فضا پیدا کر سکے۔ دکھائی نہیں دیتا تھا۔" [1]

ایک حساس اور باشعور ہندوستانی کی حیثیت سے، فیض نے بھی اشتراکی فلسفہ سے اثر قبول کیا۔ فیض کے عہد میں ہندوستان واضح طور پر دو بڑے طبقوں میں بٹ چکا تھا۔ ان میں ایک طبقہ تو استحصالی طاقتوں کا تھا جو ظلم و ستم اور لوٹ کھسوٹ کو مستقل رکھنے کا خواہاں تھا۔ جبکہ دوسرا طبقہ استحصال کے شکار، غریبوں مزدوروں اور کسانوں کا تھا۔

"ادیب کو یہ سوچنا ہے کہ وہ ان دونوں طبقوں میں سے کس کی حمایت کا کام اپنے ذمے لے گا۔ کس کے اصولوں کی پشت پناہی کرے گا۔ اور کس کے نقطۂ نظر کو اپنا نقطۂ نظر

---

[1] احتشام حسین: تنقیدی جائزے، ص: ۳۲۔۳۳ لکھنؤ ۱۹۵۶ء

بنائے گا۔ اس کے سامنے دو راستے ہیں۔ ایک راستہ ماضی میں اور ماضی کی تاریک بھول بھلیوں کی طرف لے جاتا ہے اور دوسرا مستقبل کی شاہراہوں کی جانب! وہ یا تو رجعت پسندوں کا ساتھ دے سکتا ہے یا اپنی اور اپنے ادب کی قسمت کو ان مظلوموں کے مقدّر کے ساتھ وابستہ کر سکتا ہے۔ جو ترقی پسند اور انقلاب پسند ہیں [1]

فیض نے اس عہد میں ذہنی طور پر اپنا رشتہ مظلوموں اور ستم رسیدوں سے جوڑ لیا۔ بعد میں "انجمن ترقی پسند مصنفین" سے وابستگی نے اس کو مزید مستحکم کیا۔

مختصراً یہ کہ فیض احمد فیض نے اپنے عہد اور اپنے ماحول سے مشرق و مغرب کا حسین امتزاج، رومانیت (مزاج کے ایک جزو کی حیثیت سے) اور ادب میں مقصدیت و افادیت کے رجحانات کو قبول کیا۔ اس کے برخلاف ادب و شاعری کے خالص فنی نقطۂ نظر اور تخئیلیت وغیرہ کے منفی رجحانات کو رد کر دیا۔

---

[1] اختر انصاری، افادی ادب ص ۸۳، دہلی ۱۹۴۶ء

پروفیسر شور، مرزا ظفر الحسن
انجم اعظمی، عتیق احمد
مسعود احمد برکاتی
سرشار صدیقی سحر انصاری

فیض پر ایک گفتگو

۴ر اپریل کی شام کو فیض صاحب کی سال گرہ کے حوالے سے ایک غیر رسمی نشست میں ان کے فن اور شخصیت پر گفتگو چھڑ گئی جس میں پروفیسر منظور حسین شور، مرزا ظفر الحسن، پروفیسر انجم اعظمی، پروفیسر عتیق احمد، سرشار صدیقی، مسعود احمد برکاتی اور سحر انصاری نے حصّہ لیا۔ مدیر نگار نے اپنے سوالات کے ذریعے بحث کو آگے بڑھانے میں مدد کی۔ (ادارہ)

مدیر نگار: شور صاحب یہاں تشریف رکھتے ہیں جو تقریباً فیض صاحب کے ہم عمر ہوں گے۔ ۱۹۳۶ء میں اجتماعی حیثیت سے ایک تحریک رونما ہو رہی تھی۔ اس وقت نوجوان لکھنے والوں کی شاعری کا بھی آغاز ہو رہا تھا۔ میں چاہوں گا کہ شور صاحب آپ اور راشد، احسان دانش، فیض، مجاز اور ۳۶ء کے دوسرے لکھنے والے جس ادبی فضا میں لکھ رہے تھے اس کے بارے میں ہمیں کچھ بتائیں۔ اس وقت کے ادیبوں اور شاعروں کی شخصیت کن حوالوں سے بن رہی تھی؟ فیض کی شخصیت ایسی کیوں بنی؟ آپ کی شخصیت خود اس سے مختلف کیوں ہے؟

پروفیسر منظور حسین شور: کائنات کے دو شخص بھی مماثل نہیں۔ ہر شخص SUBJECTIVE طور پر الگ ہوتا ہے۔ جیسا OBJECTIVE اور DETACHED انداز میں نہیں سوچیں گے کسی نتیجے پر نہیں پہنچ سکتے۔ کیا آپ یہ پوچھنا چاہتے ہیں کہ میں حالات سے اس طرح متاثر نہیں ہوا

جیسے فیض ہوئے ؟

مدیر نگار نہیں میں نے آپ کی ذات سے خصوصی سوال نہیں کیا بلکہ اس وقت کے اور لوگ کس طرح سوچ رہے تھے۔ ؟

پروفیسر شور
حالات ہیں سب پر اثر انداز مگر
ہر شخص کا اندازِ تاثر ہے جدا

جس طرح فیض صاحب پر زندگی نے اثر ڈالا اس کو اسی طرح اثر ڈالنا چاہیے زندگی کثیر الاطراف ہے۔ زندگی کے اندر ادب کی جڑیں ہوتی ہیں۔ اصل میں دوسری عالمی جنگ کے بعد، جیسا کہ رسل نے بھی لکھا ہے، تمام مزدور تحریکیں اور دوسری بیداری کی تحریکیں اٹھیں۔ زندگی کے دامن پر خون کی چھینٹیں تھیں۔ نہ ڈوڈمینین رائٹس تھے نہ آزادی۔ تو میں بھی متاثر ہوا۔ بہت سے نوجوان روایات متداولہ کے خلاف ہو گئے جیسا کہ یونگ نے MODERN MAN IN SEARCH OF A SCUL میں لکھا ہے۔ میں اعتراف کروں گا کہ میں SUBJECTIVE زیادہ تھا۔ میری زندگی میں اگر کوئی تبدیلی آئی تو وہ اقبال اور جوش کو پڑھ کر۔ میں مجاز سے دو سال سینئر تھا۔ یاں نثار میرے ہم جماعت تھے۔ فیض مجھ سے زیادہ بیدار تھے۔ لیکن یہ سوچنا کہ جس طرح فیض نے سوچا ہے وہی مثبت سوچ ہے تو ایسا نہیں۔ اسے ہم زندگی کی ساری کتاب نہیں کہہ سکتے یہ اس کتاب کا ایک باب ہے۔ پھر بھی اس سے بڑی بیداری ملی، بڑی روشنی ملی۔

مدیر نگار فیض صاحب بڑے ان معنوں میں ہیں کہ انھوں نے موضوعات کو OBJECTIFY کیا۔ انجم صاحب آپ کچھ اس سلسلے میں کہیں گے ؟

انجم اعظمی ۳۶ء کی تحریک کو دیکھئے تو معلوم ہوگا کہ اس دور میں لوگ بہت سی چیزوں سے متاثر ہوئے۔ اس زمانے کی تنقیدا

ادب کے مطالعے سے اندازہ ہوگا کہ فرائیڈ اور مارکس سے لوگ بڑے پیمانے پر متاثر ہو رہے تھے۔ دوسری چیز یہ تھی کہ ادب کا اپنا ارتقا ہو رہا تھا۔ جوش تھے، پریم چند، حسرت موہانی اور بابائے اردو تھے۔ ہندوستان میں غربت اور غلامی کا مسئلہ تھا۔ جیسا کہ عام طور پر کہا جاتا ہے یہ محض بیرونی خیالات کا مسئلہ نہیں تھا بلکہ لوگ اپنے طور پر آزادی کی بات کر رہے تھے۔ فیض صاحب کی شاعری کا کچھ حصہ ۳۶ء سے پہلے کا نقشِ فریادی میں ہے۔ اگرچہ راشد کو اختر شیرانی کا شاگرد کہا جاتا ہے لیکن ان کی رومانیت فیض کی ابتدائی نظموں میں ملتی ہے۔ تاہم اس نقشِ فریادی میں ایک بنیادی تبدیلی بھی آئی۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ فیض جنئے انداز سے کچھ کہنا چاہتے تھے۔ فیض صاحب کے فن کو جب ہم زیرِ بحث لائیں گے تو اسے صرف نظریے سے نہیں بلکہ ان کی پوری شخصیت سے اندازہ کرنا ہوگا کہ ان کا اپنا انداز کیا ہے اور ان کے ہاں اتنی غنائیت کیوں ہے؟

مدیر نگار ترقی پسند تحریک یا فیض کے گروپ پر ایک الزام لادینیت و بے دینیت کا بھی ہے۔ کیا مذہبی فکر کی سطح پر کوئی ایسی گفتگو یا تحریک چل رہی تھی جیسی نیاز فتح پوری نے شروع کی تھی اور اس میں فیض احمد فیض نے کیا راستہ اختیار کیا؟

مرزا ظفر الحسن جہاں تک مذہب کا تعلق ہے بعض لوگ کہتے تھے کہ ترقی پسند تحریک اور اشتراکیت ایک ہے جیسے مخدوم، سجاد ظہیر یا سبطِ حسن۔ لیکن کچھ دن بعد ان کے دماغ درست ہوئے کہ نہیں ان کا ایک دوسرے سے ربط نہیں ہونا چاہیئے۔ ۴۶ء میں حیدرآباد میں ترقی پسند مصنفین کے ایک اجلاس میں فحاشی کے خلاف ایک قرارداد پیش کی گئی تو مولانا حسرت موہانی نے سب سے زیادہ اسکی

مخالفت کی۔ مذہبی لحاظ سے ان لوگوں کو بے دین کہنا حقیقت کے خلاف ہے

انجم اعظمی سرسید سے ۳۶ء تک جو لوگ نئے خیالات کی بات کر رہے تھے وہ تنقیدی ادب چاہتے تھے لہٰذا انھیں بے دین نہیں کہا جا سکتا۔ یہ انداز اگر کسی میں تھا تو ذاتی اور جذباتی تھا یہ نہ منشور میں تھا اور نہ کسی کو اس پر اصرار تھا۔

عتیق احمد اصل میں بات یہ ہے کہ ترقی پسند حضرات نے اپنے عہد کے متعدد سماجی اداروں اور قدروں پر تنقید کی تھی۔ ان میں سرفہرست جو FIGURE تھی وہ ملاّ ہے۔ "انگارے" کے جتنے افسانے ہیں ان میں ملاّ پر تنقید ہے اس لئے انھیں بے دین کہا گیا ترقی پسند منشور میں کہیں یہ نہیں کہ مذہب ہمارے آڑے آ رہا ہے بلکہ ترقی پسند تحریک نے ملاؤں کا ضرور مذاق اڑایا ہے۔

مدیر نگار کیا کوئی اور رجحان بھی اس تحریک کے ساتھ ساتھ چل رہا تھا میں چاہوں گا کہ سحر صاحب اس سلسلے میں کچھ کہیں۔

سحر انصاری ترقی پسند تحریک سے قبل بھی ادب کو زندگی سے قریب لانے کی کوششیں کی جا رہی تھیں۔ اس تحریک نے معاملے کو زیادہ شعوری بنا دیا۔ حسرت موہانی نے کہا تھا۔

تو نے حسرت کی عیاں تہذیب رسم عاشقی
اس سے پہلے اعتبار شانِ رسوائی نہ تھا

نیاز فتح پوری، یلدرم اور پریم چند کی کاوشیں بھی تھیں لیکن بھوک کے ساتھ ساتھ جنس کا مسئلہ بھی اسی وقت اٹھا اور میراجی اور ن۔م راشد نے جنسی زندگی کے مسائل کو زیادہ اہمیت دی اس طرح ترقی پسند تحریک کے متوازی ایک اور تحریک شروع ہوئی جسے بعد میں حلقۂ اربابِ ذوق کا نام دے دیا گیا۔ اس کے بعد میراجی اور راشد کی تقلید میں یوسف ظفر،

قیوم نظر اور مختار صدیقی جیسے شعراء نظر آتے ہیں جو اپنی دانست میں ترقی پسند تحریک کا مقابلہ کر رہا تھا۔

مسعود احمد برکاتی ترقی پسند تحریک کے ساتھ روشن خیالی اور آزادی کی تڑپ تھی۔ بعض لوگ بین الاقوامی تحریکوں سے بھی متاثر ہوئے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا سب ترقی پسند ایک انداز کے تھے ؟ ایسا نہیں تھا۔ نہ سب لامذہبی تھے اور نہ سب اشتراکی۔ کچھ بغاوت میں آگے بڑھ گئے۔ بہت سے لوگ اس کے خلاف بھی ہو گئے جیسے ابھی حلقۂ ارباب ذوق کا نام لیا گیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ زیادہ تر ذہین لوگ ترقی پسند تحریک میں شامل ہو گئے تھے۔ آزادی کے بعد تنظیم ختم ہو گئی اور مختلف الخیال لوگ جو ایک نقطے پر جمع ہو گئے تھے مختلف راہوں پر چلنے لگے۔ ترقی پسند تحریک میں یا بشدت شامل ہو لیکن وہ روشن خیالی کی تحریک تھی۔

مدیر نگار شور صاحب یہ فرمائیے کہ فیض نے آپ کے خیال میں اردو شاعری میں کیا اضافہ کیا ہے ؟

پروفیسر شور فیض کے ہاں ایک COSMIC نقطۂ نظر ملتا ہے۔ مقامی ہوتے ہوئے بھی ان کی فکر میں توسیع ذات نظر آتی ہے۔ لیکن میں یہ نہیں مانتا کہ ساری بیداری کا کام صرف انھوں نے ہی کیا ہے۔ فیض کے علاوہ بھی لوگ تھے خواہ وہ ترقی پسندوں کے ہاں رجسٹرڈ ہوں یا نہ ہوں میں فیض صاحب کو اتنا بڑا شاعر نہیں سمجھتا جتنا اخبارات سمجھتے ہیں۔ انکا پروپیگنڈہ زیادہ ہوا ہے۔ البتہ فیض میں سوتیات اور الفاظ کا ترنم ملتا ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا جیسے قاآنی کے ہاں ملتا ہے SENSE ہے یہ بات بڑی باریک سی ہے۔ ان کے ہاں اس کا بڑا جیسے مدنی کی غزل۔ . . . دل کا ملال لے گئی۔ میں غنائیت ہے۔

مدیر نگار: سوال پھر یہی دہراؤں گا کہ شاعری کو فیضؔ کی دین کیا ہے ؟

انجم اعظمی: پہلی بات یہ ہے کہ فیض اچھے شاعر ہیں یہیں تاریخی اعتبار سے لکھنا پڑے گا۔ پہلے مجاز، جذبی اور فیض کا ذکر آتا تھا فیضؔ بقول شور صاحب بڑے شاعر نہیں ہیں۔ فیض سے فکری تعلق زیادہ ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میں، راشد کو کبھی کبھی بہتر پاتا ہوں۔ اظہار فیض جب صبا کے ہاں اچھا آیا ہے لیکن وہ تاریخ کے پورے پسِ منظر میں کیا ہیں۔ کیا نقشِ فریادی سے بہتر مجموعہ بھی کوئی ہے ؟

عتیق احمد: فیض کا ایک خاص CONTRIBUTION یہ ہے کہ فیض میں ہم عصریت سب سے زیادہ ہے جو جذبات گھٹ کر رہ جاتے ہیں وہ فیض ہماری طرف سے کہہ دیتے ہیں۔ وہ غالب کے بعد چند شعرا میں سے ہیں جنھوں نے اپنے عہد کو زبان دی ہے۔ وہ زبان جو ہم بولنا چاہتے ہیں۔ کوئی ایسا اہم موڑ، ایسا ظلم جبر اور تبدیلی جس میں ہمارے حقوق غصب کئے جا رہے ہوں، ایسا نہیں جس پر فیضؔ نے کوئی ردِ عمل ظاہر نہ کیا ہو۔ ان کا لہجہ عام عاشقانہ لہجہ ہے اس لئے ہم اس کی قدر نہیں کرتے لیکن غنائیت کے باوجود دھیمے لہجے میں وہ ہمارے دل کے اندر اتر جاتے ہیں

سرشار صدیقی: میں کوئی عالمانہ تجزیہ تو نہیں کر سکتا لیکن ایک شاعر کی حیثیت سے احساسات کی سطح پر کچھ ضرور کہا جا سکتا ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ ان کے عہد نے فیضؔ کو متاثر کیا ہے لیکن فیض نے بھی عہد کو متاثر کیا ہے۔ ان سے دوسروں کو حوصلہ ملتا ہے۔ انھوں نے سیاست اور شاعری اور سیاسی سوچ کو اس طرح یک جا کیا ہے کہ ان میں مغائرت باقی نہیں رہی۔ ان کے ڈکشن یا لفظیات پر ان کی جمالیات کا سایہ ہے۔ ممکن ہے زیادہ کرخت شاعری سیاست کے لئے آگے زیادہ کام آئے۔

مگر فیض کے یہاں کڑوی، کھٹی اور کھردری سوچیں ایک حلاوت کا انداز اختیار کر لیتی ہیں۔ یہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ تقریر کر رہے ہیں اور سیاسی مضموں لکھ رہے ہیں۔ ہم نے سیاسی سوچ کی شاعرانہ ترسیل کا انداز فیض سے سیکھا ہے۔ میں اسی کو فیض کی بڑائی سمجھتا ہوں۔ وہ بڑے شاعر ہیں یا چھوٹے، اہم ہیں یا غیر اہم اس سے میرا تعلق نہیں لیکن وہ بڑی شدت سے یہ احساس دلاتے ہیں کہ یہ عہد شاعری کی سطح پر ان کی فکر کی یا ان کے لہجے کی اتباع کر رہا ہے۔

مسعود احمد برکاتی

ایک قاری کی حیثیت سے مجھے ان کی شاعری بہت اچھی لگتی ہے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ ان کی شخصیت زیادہ متاثر کرتی ہے۔ ان میں بہت سی خوبیاں ہیں۔ وسعتِ قلب بہت ہے۔ فیض اپنی مخالفت کا کبھی جواب نہیں دیتے۔ بحیثیت شاعر کے بھی بہت خوبصورت ہیں۔ ان کے کلام سے جذبات کو تحریک ملتی ہے۔ جب تک یہ نہ معلوم ہو کہ یہ فیض کا شعر ہے ہم گلشن کے کاروبار سے کچھ اور مفہوم بھی لے سکتے ہیں۔

سحر انصاری

دراصل فیض کی شاعری اور شخصیت اسی طرح ردّ و قبول کی دو انتہاؤں کے مابین زیر بحث آتی ہے جیسی کہ ہر بڑے شاعر کی شاعری اور شخصیت آتی ہے۔ اس میں کسی کو قائل کرنے کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ معروضی انداز میں صورتِ حال کا جائزہ لینا چاہیئے۔ فیض کی عظمت میرے نزدیک یہ ہے کہ انھوں نے اردو شاعری کے مانوس اور کلاسیکی رویّوں کو جدید شاعری کے بہترین اجزا سے اس طرح ہم آہنگ کر دیا ہے کہ ان کی شاعری قدیم و جدید کا ایک خوبصورت سنگم بن گئی ہے۔ دوسرے ان کی شاعری میں خواہ زبان و بیان اور فن کی کتنی ہی خامیاں کیوں نہ تلاش کی جائیں یہ ماننا پڑے گا کہ فن کے لحاظ سے ٹھیک ٹھاک اور تکنیک سے درست

شاعری کرنے والوں کے مقابلے میں فیض کو ایک TREND SETTER کی حیثیت حاصل ہے۔ مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ، رقیب سے اور دو عشق جیسی نظمیں اردو میں فیض سے پہلے نہیں تھیں۔ ان کی نظم، ملاقات کے بارے میں فراق جیسے شاعر نے لکھا تھا کہ کاش میں ایسی نظم لکھ سکتا۔ سوچنا یہ ہے کہ آخر ایسا کیوں ہے؟ اس کا جواب جہاں تک میرے ذہن میں آتا ہے، یہ ہے کہ دوسرے شعراء اپنی تمام تر خوبیوں کے باوجود روحِ عصر کے آس پاس بھٹکتے نظر آتے ہیں جب کہ فیض کے یہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے روحِ عصر ان کی گرفت میں ہے اور یہی خوبی انھیں ایک بڑا شاعر بنانے کے لئے کافی ہے۔ معاملہ پروپیگنڈے کا نہیں ہے۔ فیض کی اسقدر تقلید کسی پروپیگنڈے کا نتیجہ نہیں بلکہ ان کا وہ شعری کارنامہ ہے جس کا خود فیض کو بھی احساس ہے ؎

ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیضؔ گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے

انجم اعظمی لیکن یہ ماننا پڑے گا کہ عالمی سطح پر فیض صاحب کی جو شہرت ہے وہ صرف شاعر کی حیثیت سے نہیں۔ اس کے اور بھی اسباب ہیں۔ برصغیر میں وہ ایک اچھے شاعر کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ لیکن بڑے شاعر وہ اس طرح کے نہیں ہیں جیسے میر، غالب، اقبال اور یگانہ بڑے شاعر ہیں۔ جیسا کہ سحر انصاری نے کہا روحِ عصر پر ان کی گرفت ہے۔ ان کی اہمیت ساری دنیا میں فکر و خیال کی ہے۔ ہمیں خوشی ہے کہ ہمارا شاعر ایک ایسی فکر کی نمائندگی کرتا ہے جس پر اس دور کی بنیاد ہے۔ ویسے بہت اچھا شاعر ہونا معمولی بات نہیں۔ یہاں میں ایک بات اور کہوں گا کہ فیض سے متاثر ہونے والے فن کو آگے نہیں بڑھا رہے ہیں جس سے نقصان پہنچا ہے۔ کیونکہ وہ نقل ہے جیسے احمد فراز۔ فیض کی اہمیت خالص شاعر کی اہمیت ہے۔

اور اس دور کے جتنے ذوق ہیں ان سب سے زیادہ ہے۔

پروفیسر شور IN TOTO میں AGREE نہیں کرتا۔ وہ تنہا LIGHT HOUSE نہیں ہیں۔

عتیق احمد فیض کی مقبولیت کے وہ اسباب کافی ہیں جو سحر اور انجم اور سرشار نے گنوا دیئے ہیں۔ فیض ہمارے ہی نہیں بلکہ عالمی سطح پر APPEAL کرتے ہیں۔ میر یا جگر کو عالمی سطح پر سمجھا نہیں جا سکتا۔ فیض عالمی CONTEXT میں سمجھے جاتے ہیں۔ پروپیگنڈے کی بات بار بار کہی گئی ہے لیکن پروپیگنڈے کی اتنی اہمیت نہیں دراصل آدمی کا ہر لفظ خود پروپیگنڈا ہے۔ فیض کی عظمت ان کے اپنے کلام، اپنے تاریخی شعور اور اپنے عصر اور زمین سے قریب رہنے میں ہے۔

مسعود احمد برکاتی فیض کی خوبی میرے نزدیک یہ ہے کہ وہ جو نقطۂ نظر رکھتے ہیں اس میں وہ بہت مخلص ہیں۔ یہی ان کو رجحانی بناتا ہے اور اسی کا وہ ابلاغ کرتے ہیں۔ ان کی مقبولیت میں برابر اضافہ ہو رہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اگر وہ غالب کے برابر یا بڑے شاعر ہوتے تو انھیں شاید اتنی مقبولیت حاصل نہ ہوتی۔

مرزا ظفر الحسن ان کی مقبولیت میں جتنا حصّہ شاعری کا ہے اتنا ہی انکی شخصیت اور مزاج کا بھی ہے وہ اتنے OBJECTIVE ہیں کہ جو ان سے ملتا ہے ان کا گرویدہ ہو جاتا ہے ان کے مداحوں میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ اور شعر کے ذوق کے ساتھ ساتھ ان کی مقبولیت کا حلقہ بھی وسیع ہو رہا ہے۔ میں دیکھتا ہوں کہ کیسے ٹوٹ کر لوگ ان سے پیار کرتے ہیں۔ ان کی شخصیت میں ایک مقناطیسیت ہے۔

مدیر نگار کچھ فنی نقطۂ نظر سے بھی گفتگو ہونی چاہیئے۔ انجم صاحب آپ کچھ کہیں گے ؟

انجم اعظمی فیض کے ہاں سب سے زیادہ متاثر کرنے والی چیز ان کی غنائیت ہے لیکن غنائیت سے متاثر ہو کر جن لوگوں نے لکھا وہ سب ناکام ہو گئے۔ اس کے مقابلے میں راشد کا اثر زیادہ ہے۔ مثلاً فہمیدہ ریاض، سحر انصاری، مصطفیٰ زیدی کے ہاں اس طرح کی غنائیت نہیں ہے۔ فیض کے ہاں مغرب سے آنے والی LYRICISM ہے۔ کلاسیکیت سے ان کا رشتہ بنتا ہے لیکن اقبال سے نہیں بنتا۔ سودا اور آتش سے تاثر پذیری کے باوجود ان کے لہجے میں میر، مومن اور غالب کی غنائیت ہے جو مغرب کی غنائیت سے بھی مل گئی ہے اس سے انھوں نے جو کچھ بنایا وہی ان کی کمزوری بھی ہے کیونکہ وہ اس سے نکل نہیں پا رہے ہیں وہ خود کو REPEAT کر رہے ہیں۔ ان کی وہ نظم :-

یہ رات اُس درد کا شجر ہے

وہاں لہجہ بڑی شاعری کا نکل رہا تھا لیکن جیسا کہ برکاتی صاحب نے کہا کہ زیادہ بڑی شاعری ہو جاتی تو اتنی مقبول نہ ہوتی۔ نشاط کی کیفیت غالب کے ہاں بھی ملتی ہے لیکن حافظ کی کیفیت نشاط سے مختلف ہے۔ فیض کے ہاں نشاط میں اداسی کی کیفیت ہے۔

عتیق احمد دراصل غنائیت کے بارے میں کچھ کہتے ہوئے یہ بھی یاد رکھنا چاہیئے کہ فیض بنیادی طور پر عربی کے آدمی ہیں ان کے ہاں عربی شاعری کے اتار چڑھاؤ کی غنائیت ہے جو اندر کی ہے باہر کی نہیں ہے۔ یاسر عرفات پر ان کی جو نظم ہے اس میں یہ غنائیت ملتی ہے اور یہ کہنا بھی درست نہیں ہے کہ فیض کے لہجے کی تقلید جاری ہے۔ اب کوئی بھی فیض کے لہجے کا اثر قبول نہیں کر رہا ہے۔ نئی نسل کے شاعر ان کے لہجے سے زیادہ ان کی ترقی پسند فکر اور حریت پسندی کی روایت کو اپنا رہے ہیں جس کی نمائندگی فیض کرتے ہیں۔

سعود احمد برکاتی کٹر مذہبیت، ملائیت، قدامت پسندی اور دقیانوسیت کے خلاف جو ردِ عمل ہے اس کا فیض سمبل بن گئے ہیں

سرشار صدیقی میرا رویّہ فیض کی شاعری کے سلسلے میں کچھ یوں ہے کہ میرا ان کا نظری ساتھ ہے۔ میں ان کی نقل نہیں کر سکتا۔ ان کی شاعری میرے لئے ایک اجنبی روزن ہے جس کو میں پسند کرتا ہوں میرے یہاں نہ رومان تھا، نہ ہے۔ مجھے ایک خوشی ضرور ہے کہ جو کچھ میں نظریاتی طور پر خود نہیں کہہ پا رہا ہوں وہ فیض کی شاعری کی صورت میں دوسروں تک پہنچ رہی ہے۔ فیض کے فنی اسقام اور خامیوں کا بھی ذکر آیا ہے۔ لیکن اس کی روشنی میں ان کی نفی نہیں کی جا سکتی۔ غالب پر یگانہ نے بہت کچھ لکھا ہے میر اور ملامتی پر بھی لیکن شاعری کا فن احساسات کو مناسب اور موزوں الفاظ دینے کا نام ہے جو یہ کام کر سکتا ہے وہ بڑا شاعر ہے۔ جو مقصدی شعر لکھتا ہے، جس کا کوئی COMMITMENT ہے وہ لہجہ خواہ وہ مخدوم کا ہو مجاز کا یا فیض کا اگر وہ متاثر کرتا ہے تو وہ بڑا شاعر ہے۔

سحر انصاری فیض کی غنائیت خاصی زیر بحث رہی ہے لیکن اسے غنائیت سے زیادہ ان کی شاعری کا مجموعی آہنگ کہنا چاہیئے۔ فیض کی ایک خوبی یہ رہی ہے کہ وہ فنّی اعتبار سے کبھی سطحی جدّتوں کے فریب میں مبتلا نہیں رہے۔ انھوں نے ہیئت کے تجربے بھی کچھ زیادہ نہیں کئے۔ ان کی آزاد نظم بھی کوئی بہت زیادہ آزاد نہیں ہے۔ بلکہ تعداد کے لحاظ سے تو ان کی پابند اور معرّیٰ نظمیں زیادہ نکلیں گی۔ پھر وہ غزل بھی خاصے کلاسیکی التزام کے ساتھ کہتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ جدید شاعر ہیں اور یقیناً جدید شاعری کے تناظر میں ان کی شاعری کسی رعایت طلبی کی بنیاد پر زندہ نہیں ہے۔ اس کا سبب یہی ہے کہ فیض نے مانوس فضا میں تازہ کاری کا جادو جگایا ہے۔ ان کی جدت طرازی زیادہ گہری

اور اپنی روایت کی گہرائیوں سے ابھری ہے جس کو ان کی باخبری اور عہدِ حاضر کی آگہی نے دو آتشہ بنا دیا ہے وہ بہت اچھے CRAFTSMAN نہ سہی لیکن ان کے مصرعوں میں شعریت اور جمالیاتی رچاؤ ایسا ہوتا ہے کہ میکانکی سانچوں کی طرف متوجہ ہونے کی مہلت ہی نہیں دیتا۔

مرزا ظفر الحسن) غنائیت کے بارے میں مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ اس میں موسیقی سے ان کی براہ راست واقفیت کو بھی دخل ہے۔ فیض صاحب نے خود مجھ سے کہا ہے کہ ایک زمانے میں مشہور موسیقار خورشید انور اور فیض کالج میں ساتھ پڑھتے تھے۔ وہ خورشید انور کے ساتھ شہر کے بڑے موسیقاروں کے پاس جایا کرتے تھے۔ رفیق غزنوی سے بھی ان کی دوستی تھی ان سے بھی موسیقی پر تبادلہ خیال کرتے تھے۔ فیض نے بڑے بڑے اساتذۂ فن سے راگ راگنیاں سنی ہیں۔ وہ ان کے رموز کو بھی اچھی طرح جانتے اور پسند کرتے ہیں۔ اسی لئے ان کے یہاں اتنا ترنم اور موسیقی ملتی ہے۔

فیض، نقشِ فریادی اور دستِ صبا کی روشنی میں

فیض کی شاعری چونکہ براہِ راست زندگی کے سماجی مسائل ہی سے تعلق رکھتی ہے اس لئے اُن
اعری کے ترکیبی عناصر و محرکات پر گفتگو سے پہلے اُن کے عہد کے عام ادبی رجحانات، سیاسی عقائد
بض متصادم نظریات کا اجمالی تذکرہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔

فیض کی شاعری کا آغاز ۳۴ء و ۳۵ء میں آج سے تقریباً پورے بیس سال پہلے ہوا
۔ یہ گذشتہ بیس سال اردو ادب اور ادیبوں کے لئے جس قدر آزمائشی گزرے ہیں۔ وہ ہمارے تجربے
ینا ہدے کی بات ہے ۳۴ء کے بعد وطنیت، قومیت اور سیاست کے نئے نئے تصورات کے ساتھ
ریت، اشتراکیت، اشتمالیت اور دوسرے نظریاتِ حیات کی آمیزش و آویزش کے نتیجے میں اتنے
لف النوع مسائل زیرِ بحث آگئے تھے کہ ان میں سے کسی ایک کو اپنا لینا یا ٹھکرا دینا کوئی آسان کام نہ تھا۔
ن ترقی پسند مصنفین کے قیام نے ہمارے ادب میں ایک نئے مکتبۂ فکر کا اضافہ کر دیا تھا اور مفروضہ روایات
بض شخصی تاثرات کی جگہ ادب میں ماحول و اجتماعی عناصر ترکیب پانے لگے تھے تمام نگارشات میں اظہارِ واقعی کو
ہارِ شاعرانہ پر ترجیح دی جانے لگی تھی۔ لیکن جو لوگ ادب کو اب بھی اشرافیت کے لئے اسبابِ تعیش بنائے رکھنا
ر سماجی زندگی کو گمراہ کن تصوریت و تصوف کی دلدل میں پھنسائے رکھنا چاہتے تھے۔ انہیں ادب
ں یہ حقیقت نگاری بڑی گراں گزری چنانچہ اس گروہ کی طرف سے اخلاقی، روایتی اور مذہبی اقدار
ں آڑ لے کر اس جارحانہ انداز سے طعن و تشنیع کی گئی کہ طبیعتوں میں اعتدال کے بجائے ایک قسم کا چڑچڑا پن
گیا۔ نتیجتاً ہمارے اکثر شعراء جذبات کی رو میں نظریاتی انتہا پسندی کا شکار ہو گئے۔

یہ نظریاتی دلدادگی یہاں تک بڑھی کہ فن کی رعنائیوں کو حقیقت نگاری پر قربان کیا جانے لگا اور
ظریات کا واضح اظہار ہی آفاقی ادب ٹھیرا۔ جدید کی تلاش میں ہر قدیم ادبی سرمایہ دفترِ بے معنی قرار پایا

لہ یہ مضمون اکتوبر ۱۹۵۵ء کے افکار میں شائع ہوا تھا۔ یعنی تیس سال پہلے لکھا گیا تھا۔

مواد اور فارم کی تبدیلیوں کے ساتھ زندگی کے تمام تجربات کی کسوٹی خارجیت قرار پائی اور انفرادی شخصیت و جمالیاتی احساس کو جن کے بغیر ادب کی تخلیق ممکن ہی نہیں، واقعیت نگاری کی راہ میں بے جا رکاوٹ سے تعبیر کیا گیا۔ جنسی میلانات کی اہمیت اور عورت کی ہمدردی کے اظہار میں کچھ ایسے نغمے الاپے گئے کہ فحش نگاری کو بھی واقعیت کے نام سے ادب میں جگہ ملنے لگی اور ہمارا ادبی قافلہ اس راہ سے گزرنے لگا جس پر کبھی وقت روس کے انقلاب پسند ادیبوں کا گروہ چل نکلا تھا جس طرح روس کے انتہا پسندوں نے مطالبہ کیا تھا کہ :

" کلاسک حسن و عشق اور جملہ رجحانات کے خلاف بغاوت کی جائے ۔ قوافی و ردیف پر تھوک دیا جائے ۔ شاعری کو انقلاب کا نقارچی ہونا چاہئے " (ادب و انقلاب)

بالکل اسی طرح انقلاب کی دھن میں ہمارے اکثر شعراء نے قدیم سے ہر رشتے کو توڑ دیا اور شدید جذباتیت، نظریاتی انتہا پسندی، جنسی لذت پرستی، مبہم رمزیت اور فنی بے راہ روی کو ادب عالیہ سمجھا جانے لگا۔ ہر چند کہ خود سجاد ظہیر بانی انجمن ترقی پسند مصنفین نے یہ بات واضح کر دی کہ " ادب کا تعلق فن کی بے راہ روی، روایتوں سے بغاوت اور مریضانہ خیالات سے بالکل نہیں ہے " پروفیسر احتشام حسین کو علی سردار جعفری کے ان مصرعوں پر کہ

ہاتھ سے میرے میرا قلم چھین لو
اور مجھے ایک بندوق دے دو

کہنا پڑا کہ " فن کاری ترک کر کے میدان جنگ میں چلے جانا اور قلم پھینک کر تلوار اٹھا لینا۔ خیالی اور رومانی تصور کا نتیجہ ہو تو ہو انقلابی شعور کا نتیجہ نہیں ہو سکتا " احمد علی نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ " ترقی پسند ادب کے بیشتر نمونے زندگی کے محض فوری اور سطحی پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں جو اس کم عرصے ہی میں بے حرکت ہو گئے ہیں ۔"

لیکن جذباتی طوفان، جنسی ہیجان، انقلابی گھن گرج، طبقاتی کھینچا تانی، سماجی افراتفری اور سیاسی ہاؤ ہو میں کان پڑی آواز سنائی نہ دی۔ کچھ نے سنی کی ان سنی کی اور اس ذہنی انتشار، فنی بے اعتدالی اور ماضی کے ادبی کارناموں سے تحقیر دانش مندانہ انحراف سے جو نتائج مرتب ہونے چاہئے تھے وہ ہوئے اس دور کے ادب کو روس کے انقلابی ادب کی طرح نذر آتش کرنے کی نوبت تو نہیں آئی ۔

لیکن اس حقیقت کے اعتراف میں ہمیں نہ مشتعل یا منفعل ہونے کی ضرورت نہیں کہ اس عہد کا معتدبہ حصہ ایسا ہے کہ ادب، سیاست، صحافت اور پروپیگنڈہ میں حد فاصل قائم کرنا مشکل ہے۔

اس عہد کی دور میں صرف فیض ایک ایسے نوجوان شاعر نظر آتے ہیں جو انقلاب کے حامی ہوتے ہوئے بھی انقلاب کی رو میں نہیں بہہ سکے۔ اگرچہ فیض بھی انقلاب کو ناگزیر حقیقت سمجھتے ہیں۔ مارکسی نظام حیات کو سماج کے معاشی امراض و اقتصادی بحران کا حل جانتے ہیں اُس کے نزدیک بھی زندگی ایک نامیاتی اور متحرک حقیقت ہے۔ لیکن چونکہ انہیں سماجی و شخصی شعور کے ساتھ فنی وجمالیاتی بصیرتیں بھی بھرپور عطا ہوئی تھیں اس لئے انہوں نے واقعیت نگاری کی دھن میں آرٹ کی لطافتوں کو مجروح نہیں کیا اور ترقی پسند ادب پر اظہار خیال کرتے ہوئے صاف لفظوں میں کہہ دیا کہ "ترقی ادب سے وہ تحریریں مراد ہیں جو سماجی ترقی میں مدد دیں اور فن کے معیار پر پوری اتریں۔" یہی وجہ ہے کہ ہمیں فیض کے یہاں فکر و فن میں عملی ہم آہنگی ——————

نظر آتی ہے انہیں انتہا پسندوں کی یہ بات نہیں بھاتی کہ "ادب کو انقلاب کا نقارچی ہونا چاہئے" بلکہ انہیں ٹراسکی (TRASTSKEY) کی یہ بات اچھی لگتی ہے کہ "فنکار کے عقائد کو اس کی تخلیقات کی سطح پر بہنے کے بجائے تہہ میں بہنا چاہئے" اسی لئے فیض آرٹ اور حقیقت نگاری کے متوازن رابطہ کو کہیں بھی نہیں ٹوٹنے دیتے ——— "نقش فریادی" سے لے کر "دست صبا" تک یہ رابطہ برابر قائم رہتا ہے۔

"نقش فریادی" سے پتہ چلتا ہے کہ فیض کی شاعری کا آغاز بھی عام شعرا کی طرح خالص رومانی وعشقیہ شاعری سے ہوا ہے۔ "نقش فریادی" کے پہلے حصہ میں شخصی لگاوٹ اور جنسی محبت کی وہی چوٹ اور بے چینی ملتی ہے جس سے ہر نوجوان بہ اقتضا دفطرت دوچار ہوتا ہے۔ چونکہ اس حصّے کی نظمیں اور غزلیں طالب علمی کے زمانے کی ہیں اس لئے اُن میں کسی دائمی تجربجیات یا غیر معمولی فنکارانہ تخلیق کی تلاش نہ کرنی چاہئے جوان شاعر اگر جنسی محرکات کو اپنی شخصیت کی مدد سے نفس سرکش کی تادیب اور جمالیاتی حسن کی تسکین کا سامان بہم پہونچا سکے تو یہی اس کا کمال سمجھنا چاہئے کیونکہ زندگی کے اہم پہلوؤں کو دائمی فنی تجربات میں لانے کا سوال اس وقت پیدا ہوتا ہے جب کہ شاعر شباب کی جذباتی اور ہیجانی دنیا سے گذر کر سنجیدہ اور رنگین فنکار کی حدود میں داخل ہوگیا ہو اور اس میں

زندگی کے اہم حقائق کو تعمیری و اثباتی تجربے میں لانے کا شعور پختہ ہو گیا ہو۔ لہٰذا اس حصہ میں فیض سے عشقیہ اور رومانی گیتوں کے علاوہ کچھ اور طلب کرنا مناسب نہ ہوگا۔

اس حصے کی نظم و غزل دونوں میں صرف شخصی محبت کی کسک اور چوٹ ملتی ہے انہیں غم دوراں کی تلخیوں کا ابھی کوئی احساس نہیں ہے وہ محبت کے علاوہ زندگی کے کسی تجربے سے نہیں گزرے ابھی ان پر "م ۔ پ" کی محبت کا جادو چل رہا ہے اور اسی کی محبت کو سرمایۂ حیات جان کر اس طور پر مصروفِ دعا رہتے ہیں کہ ؎

خدا وہ وقت نہ لائے کہ سوگوار ہو تم ؟

ابھی ان کے دل کے "ہر تار میں لرزش" اور جان کے ہر رشتہ میں محبت کا سوز و گداز کام کر رہا ہے ابھی اگر انہیں کوئی مشغلہ محبوب ہے تو صرف یہ ہے کہ ؎

راتوں کی خموشی میں چھپ کر کبھی رو لینا
محبوب جوانی کے ملبوس کو دھو لینا

ابھی وہ عشق و شباب کے نشہ میں چور نظر آتے ہیں اس کا اعتراف انہوں نے "انجام کار" میں اسی طور پر کیا ہے ؎

مچلتی ہیں سینوں میں لاکھ آرزوئیں
تڑپتی ہیں آنکھوں میں لاکھ التجائیں

"سرودِ شبانہ" میں اس کی یہ خود رفتگی اور بڑھ جاتی ہے اور جب انہیں یہ احساس ہوتا ہے کہ ؎

پھول لاکھوں برس نہیں رہتے
دو گھڑی اور ہیں شباب کے دن

تو اُن کی بے تابی حد سے گذر جاتی ہے اور وہ بڑے حسرت بھرے لہجے میں کہنے لگتے ہیں کہ ؎

دل میں بیتاب ہے صدائے حیات | آنکھ گوہر نثار کرتی ہے
آسماں پہ اُداس ہیں تارے | چاندنی انتظار کرتی ہے

آ کہ تھوڑا سا پیار کر لیں ہم
زندگی زر نگار کر لیں ہم

غرض کہ یہ اُن کی شاعری کا وہ دور ہے جس میں انہیں کسی کے "رسیلے ہونٹ"، "معصومانہ پیشانی" اور "حسین آنکھوں" میں غرق ہو جانے کی تمنا ہے۔ دل میں "عشق کی قندیل" روشن ہے۔ ہر "تارِ نفس" میں "ایک آرزو" بیدار ہے۔ نگاہیں کسی کے انتظار میں بجھ رہی ہیں۔ راستے "زرکار" نظر آرہے ہیں۔ چاندنی گھنے درختوں پہ سوئی نظر آتی ہے۔ کہکشاں نیم وا نگاہوں سے "حدیثِ شوق" کہتی ہے اور خمار آگیں کیف سازِ دل کے خموش تاروں سے چھن رہا ہے۔ دل کی دھڑکن، کسی کی آوازِ پا معلوم ہوتی ہے اور فیض حسرت بھری آواز میں گنگناتے رہتے ہیں ؎

گزر رہے ہیں شب و روز تم نہیں آتیں
طویل راتیں ابھی تک طویل ہیں پیاری
اُداس آنکھیں ابھی انتظار کرتی ہیں
غلط تھا دعویٔ صبر شکیب آجاؤ

"تہہِ نجوم" سے لے کر "رہگزر" تک فیض، محبت کے اسی پیچ و تاب میں مبتلا نظر آتے ہیں لیکن اس حصہ کی آخری نظم "میرے ندیم" میں اس کے یہاں ذہنی تبدیلیوں کے نقوش اُبھرنے لگتے ہیں۔ اب "ناصبور نگاہیں"، "منتظر راہیں"، "انتظار کی طول طویل راتیں"، "نیم خوابِ شبستاں" اور "مخملی باہوں" کی کہانیاں کھو گئی ہیں۔ زندگی ایک نئی کروٹ لے رہی ہے جس کی تفسیر "نقشِ فریادی" کے دوسرے حصے میں ملتی ہے۔ حصہ اول میں ہر چند کہ صرف حسن و عشق اور شباب و رومان کے تجربے ہیں یہ تجربے بہت اہم نہ سہی لیکن کم اہم بھی نہیں۔ ان تجربوں میں کردار کا خلوص اور شخصیت کی پاکیزگی ملتی ہے جو نفس کو سرکشی سے باز رکھتی ہے۔ فیض کی عشقیہ شاعری میراجی اور ن۔م راشد کی طرح نہ تو لذت پرستانہ اور فراریت پسند احساسات کو اُبھارتی ہے نہ جنسی جبلّتوں کو باغی بننے کا موقع دیتی ہے۔ بلکہ جنسی میلانات میں ایک قسم کا داخلی نظم و ضبط پیدا کرتی ہے۔ فیض کے یہاں عالمِ شباب کی عشقیہ شاعری میں بھی جنسی محرکات اور عشقیہ واردات ایسی تخئیلی شائستگی کے ساتھ شعر میں سما گئے ہیں جن کی مثالیں اختر شیرانی کی نظموں، حفیظ کے گیتوں، فراق کی غزلوں کے علاوہ کہیں اور مشکل سے ملیں گی۔

"نقشِ فریادی" کے دوسرے حصے میں فیض دل کی دھڑکنوں کے بجائے سماجی زندگی کی انقلابی آہٹوں پر کان دھرنے لگے ہیں۔ اب وہ دل کی ذاتی کسک اور چوٹ کو سماج کے بڑھتے ہوئے

دکھ درد میں بھولتے نظر آتے ہیں اُن کے فکر میں توانائی اور متانت آگئی ہے۔ شباب کے دریا کا پُرجوش دھارا تھم گیا ہے۔ فکر و شعور کے سمندر کا عمق و سکوت بڑھ رہا ہے۔ قوم کی اجتماعی حیات و بقا کا احساس دل و دماغ میں کروٹیں لینے لگا ہے اب اُن پر یہ حقیقت واضح ہوگئی ہے کہ "جوانی کے تجربات کی جڑیں بہت گہری نہیں ہوتی ہیں"۔ لہٰذا اب اُنہیں "مضامین کے لیے تجسس سے کام لینا پڑتا ہے اور ہر منفرد و معین تجربے کے لئے موزوں پیرایۂ بیان کے لئے دیر تک سوچنا پڑتا ہے"۔ حالانکہ "میرے ندیم" کے آخری بند میں فیض ہم سے یہی کہہ کر رخصت ہوئے تھے کہ ؎

مچل رہا ہے رگِ زندگی میں خونِ بہار
اُلجھ رہا ہے پُرانے غموں سے رُوح کا تار
چلے چلو کہ چراغاں کریں دیارِ حبیب
ہیں انتظار میں اگلی محبتوں کے مزار

لیکن فیض کی شاعری کے مشرح مطالعہ (GRAPHIC STUDY) سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اس کے بعد اگلی محبتوں کے مزاروں پر چراغ جلانے کبھی نہیں گئے اب انہوں نے دل فروخت کر دیا ہے اور جان خرید لی ہے اور یہ "جان" سماجی محبت کے شدید احساس کے سوا اور کوئی چیز نہیں ہے۔ اب اُن کے سامنے "ریشم و اطلس و کمخواب" میں بُنوائے ہوئے "ان گنت صدیوں" کے بہیمانہ طلسم ٹوٹ چکے ہیں۔ انہوں نے خاک و خون میں لتھڑے ہوئے اور کوچہ و بازار میں بکتے ہوئے جسم دیکھ لئے ہیں۔ امراض سے نکلے ہوئے اجسام اور گلتے ہوئے ناسوروں سے بہتی ہوئی پیپ کی عفونت ان کی ناک میں بس گئی ہے اس لئے انہوں نے "نقشِ فریادی" کے دوسرے حصہ کی پہلی ہی نظم میں اپنے دل پہ پتھر رکھ کر محبوب کو اپنی ذہنی تبدیلیوں سے آگاہ کر دیا ہے کہ ؎

اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجے
اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ

صرف نظم ہی کیا غزل میں بھی اُن کے ذہن کی یہ تبدیلی نمایاں ہے اور اس حصّے کی پہلی ہی غزل میں

سنے کہہ دیا کہ ۔

دونوں جہان تیری محبت میں ہار کے
وہ جا رہا ہے کوئی شبِ غم گزار کے
دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا
تجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے

اب فیضؔ میں زندگی کے متصادم نظریات اُن کے محرکات اور فرد ۔ جماعت کے باہمی روابط کو سمجھنے کا شعور پیدا ہو گیا ہے ۔ انہوں نے تاریخ و تمدن انسانی کی مدد سے ماضی ، حال اور مستقبل کے باہمی رشتوں کی برکتوں کو محسوس کر لیا ہے ۔ طبقاتی جنگ کے اسباب اُن کی سمجھ میں آ گئے ہیں اور وہ انسانیت کو کرب و اضطراب سے نجات دلانے کی تدابیر سوچنے لگے ہیں لیکن اس سوچ بچار میں وہ بے عمل منطقی کی طرح زیادہ وقت ضائع نہیں کرتے بلکہ اپنی نظم " سوچ " میں بہت جلد حکیمانہ فیصلہ کر لیتے ہیں کہ ۔

کیوں نہ جہاں کا غم اپنا لیں — بعد میں سب تدبیریں سوچیں
بعد میں سکھ کے سپنے دیکھیں — سپنوں کی تعبیریں سوچیں

اس طرح غم جہاں کو سینے سے لگا لینے کے بعد وہ انسانی مشکلات کا حل بھی پا جاتے ہیں اور حصول مقصد کے لئے تازہ تدبیریں بتانے لگتے ہیں کہ ۔

بے فکرے دھن دولت والے — آخر کیوں خوش رہتے ہیں
ان کا سکھ آپس میں بانٹیں — یہ بھی آخر ہم جیسے ہیں
ہم نے مانا جنگ کڑی ہے — سر پھوڑیں گے خون بہے گا
خون میں غم بھی بہہ جائیگا — ہم نہ رہیں گے غم بھی نہ ہوگا

آخری بند میں کیسے حیات خیز ولولے کام کر رہے ہیں اور کیسے حکیمانہ انداز میں فیض یہ سمجھا کر کہ " خون میں غم بھی بہہ جائے گا " ۔ " ہم نہ رہیں گے غم بھی نہ ہوگا " ہمیں کارزار حیات میں کود پڑنے پر آمادہ کرتے ہیں ۔

فیض میں یہ حوصلہ مندیاں کہاں سے آ گئیں ، ان کے حصول میں انہوں نے کتنی عمر گنوائی اور کیا کھویا

اور کیا پایا۔ اس کا جواب "رقیب" میں تفصیل سے ملتا ہے "سماجی محبت میں جہاں انہوں نے غریبوں کی حمایت، دکھ درد کے معنی، سرد آہیں، زرد چہروں اور زہر کستیوں کے مطالب سمجھے ہیں —— وہاں انہیں زندگی کا پاکیزہ و شدید احساس بھی عطا ہوا ہے اس احساس کی کارفرمائی ذیل کے اشعار میں ملتی ہے

جب کبھی بکتا ہے بازار میں مزدور کا گوشت
شاہراہوں پہ غریبوں کا لہو بہتا ہے
جب کبھی تو ند کا بڑھتا ہوا سیلاب کوئی
فاقہ مستوں کو ڈبونے کے لئے بڑھتا ہے
آگ سی سینے میں رہ رہ کے اُبلتی ہے نہ پوچھ

یہ وہ مقام ہے جہاں فیض کی شاعری کے ترقی پسند عناصر واضح تصور حیات کے ساتھ نقطۂ عروج کو پہونچ گئے ہیں لیکن اُن کے لہجے میں وہ درشتگی یا کرختگی نہیں جو ان کے دوسرے ساتھیوں کے یہاں ملتا ہے، وہ موسیقی و شاعری اور زندگی کے فطری رابطوں کو سمجھتے ہیں اسی لئے وہ واقعیت نگاری میں خارجیت یا ماحول کا دباؤ اس قدر نہیں ڈالتے کہ اُن کی انفرادیت یا داخلیت کا اثر جو اُن کے آرٹ کی جان ہے مجروح ہو جائے۔

فیض کو اپنے خلوص کی رہنمائی و کامرانی پر پورا یقین ہے اس لئے وہ سخت سے سخت لمحات میں بھی پیار اور صرف پیار کے گیت گنگناتے زندگی کے نغمے بکھیرتے اپنے گرد و پیش کو چونکاتے۔ گہرے سمندر کی خموشی کی مانند بڑی جمیع خاطر سے اپنی منزل کی طرف بڑھتے چلے جاتے ہیں وہ سامراج کے "ظلم کی چھاؤں" میں بھی دم لینے پر مجبور کئے جاتے ہیں۔ لیکن اُن کی دُور رس اور نتیجہ خیز نگاہیں فرنگی استبداد کے نہ ڈوبنے والے سورج کے رُخ پر زوال کے آثار دیکھ لیتی ہیں اور وہ سمجھ لیتے ہیں کہ برطانوی سامراج کے زیور زیادہ دنوں تک سچائی اور ایثار و خلوص کے آگے نہ ٹھہر سکیں گے۔ لہٰذا جب انہوں نے دیکھا کہ معرکۂ آزادی میں اُن کے ساتھیوں کے حوصلے پست ہو رہے ہیں تو انہوں نے بڑی نوصلہ مندی کے ساتھ انہیں سمجھایا کہ

اور کچھ دیر ستم سہہ لیں تڑپ لیں رو لیں
لیکن اب ظلم کی میعاد کے دن تھوڑے ہیں

اجنبی ہاتھوں کا بے نام گراں بارستم
آج سہنا ہے ہمیشہ تو نہیں سہنا ہے

نہوں نے "کتے" اور "بول" کے ذریعے کمزور اور نچلے طبقے کی رگِ حمیت کو نشتر دیا، آجارا اور سامراجی طاقتوں سے مقابلے کا حوصلہ عطا کیا۔ وہاں انہوں نے "موضوعِ سخن" وں اور شاعروں کو بھی سماجی زندگی کی تگ و دو میں اپنے فرائض کی ادائیگی کا احساس ب کچھ انہوں نے فکر و فن کی گہرائیوں کی مدد سے کیا اور شعر و نعرہ بازی کے فرق کو بھا۔ اُن میں برداشت کی ایسی قوت ہے کہ زندگی کے کٹھن سے کٹھن لمحات میں بھی اُن ۔ EXPRES) اظہارِ خیال میں درشتگی نہیں آنے پاتی۔ وہ ہر امنڈی ہوئی تیرگی کو جان کر ایک اطمینان بخش فضا پیدا کر دیتے ہیں۔

صبح ہونے کو ہے اے دلِ بے تاب ٹھہر
جلد یہ سطوتِ اسباب بھی اُٹھ جائے گی
یہ گراں باریِ آداب بھی اُٹھ جائے گی
خواہ زنجیر چھنکتی ہے چھنکتی ہی رہے

فیض کے ذہنی و فنی ارتقاء کو سمجھنے کے لئے ذہن میں یہ بات بھی رکھنی چاہئے کہ "نقش ۔ دوسرے حصے کی آخری نظم میں جہاں فیض کی شاعری کے مقصدی عناصر قطعیت اضح ہو رہے ہیں، وہاں ان کی شاعری میں موسیقیت، غنائیت اور رجائیت کے ری سے قوی تر ہو گئے ہیں چنانچہ "دستِ صبا" تک ہمیں فیض کے یہاں کوئی ایسی بات نہیں ے اُن کے آرٹ پر پروپیگنڈہ کا شبہ ہو سکے اب ان کے یہاں "مزدور کا گوشت" سیلاب" "خاک و خون میں لتھڑے ہوئے جسم" "بھوک" "آقا کی ہڈیاں" "امراض گلتے ہوئے ناسور" اور "پیٹ" کا تذکرہ کہیں نہیں ملتا۔ شاید انہیں مشہور اشتراکی قاد اور "سراب و حقیقت" کے مصنف کی یہ بات یاد آ گئی ہے کہ

ب ہم یہ کہتے ہیں کہ تمہارا ادب پرولتاری ہونا چاہئے تو اس کے یہ معنی ہرگز نہیں

ہیں کہ ہم فن میں اپنے عقائد اور مارکسی محاورات کا استعمال کریں۔ ہم یہ چاہتے ہیں کہ واقعی تم اس دنیا میں سانس لو اور صرف ماضی میں اپنی روح نہ چھوڑ رکھو ماضی کو حال میں کھینچ لاؤ اور مستقبل کا احساس رکھو۔ تم صرف ایک فنکار ہی نہیں بلکہ پرولتاری فنکار بن جاؤ گے۔"[۱]

مختصر یہ کہ دست صبا تک پہونچتے پہونچتے فیض نعرہ بازی کا تصور پیدا کرنے والے الفاظ اور تراکیب سے یکسر دست بردار ہو جاتے ہیں اور ذاتی مشاہدہ کی مدد سے نت نئی نئی تشبیہ و استعارے کی تخلیق و استعمال سے اپنے پیرایۂ بیان کو منفرد بنا دیتے ہیں۔ غالباً فکر و فن کو اسی ہم آہنگی کے پیش نظر "نقش فریادی" کی آخری تین نظموں کو فیض نے "دستِ صبا" میں شامل کر دیا ہے کیونکہ خود فیض کے قول کے مطابق "یہ نظمیں خیال و اسلوب کے اعتبار سے 'نقش فریادی' کی نسبت 'دستِ صبا' سے زیادہ ہم آہنگ ہیں":

ہر چند کہ 'نقش فریادی' کی آخری نظم کے آخری بند میں فیض نے یہ کہہ کر کہ

تیرے آزار کا چارہ نہیں نشتر کے سوا
اور یہ سفاک مسیحا مرے قبضے میں نہیں

ہمیں یقین دلایا تھا کہ اُن میں تحمل کی غیر معمولی قوت ہے اور زندگی کے کسی امتحان میں بھی ان کے نغموں کی مٹھاس کم نہ ہوگی۔ پھر بھی 'دست صبا' کے ظہور میں آنے سے پہلے ہم یہ سوچتے تھے کہ تقسیم ہند کے تاریخی انقلاب کے خونچکاں واقعات دل سوز سانحات، غیروں سے زیادہ اپنوں کی ستم ارزانی، بے گناہوں کی پے در پے گرفتاری اور قید و بند کی تجرباتی سختیوں نے فیض کو یک گونہ تلخ ضرور کر دیا ہوگا۔ اُن کے لہجے میں کچھ کرختگی ضرور آگئی ہوگی۔ لیکن جب "دستِ صبا" سامنے آئی تو ہم فیض کے داخلی نظم و ضبط اور فنکارانہ قوتِ تسخیر پہ انگشت بدنداں رہ گئے۔ اور ہمیں روس کے عہدِ انقلاب کا ایک نوجوان انقلابی شاعر "یزنین" یاد آیا جس نے انتہا پسندوں کے تشدد سے تنگ آکر تیس سال کی عمر میں پھانسی لگالی اور یہ کہتا ہوا ہمیشہ کے لئے رخصت ہو گیا

"مجھے سب کچھ منظور ہے میں بھی ہر چیز کو اس صورت میں قبول کرتا ہوں جس میں تم، میں اس راہ پر چلنے کو تیار ہوں۔ صرف اپنی پیاری بانسری میں کسی کو نہ دونگا"

---

[۱] بحوالہ ادب و انقلاب از ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری۔

فیض بھی طبقاتی جنگ میں اپنا سب کچھ قربان کر سکتے ہیں۔ صرف وہ اپنے فن کی بانسری کو نہیں چھوڑ سکتے۔ کیونکہ اُن کا آرٹ ہی جسے "یزئیں" نے بانسری سے تعبیر کیا ہے اُن کا ہتھیار ہے۔ اب نہ اُنہیں متاعِ لوح و قلم چھننے کا غم ہے "نہ زبان پہ مہر لگنے کا" کیوں کہ اب وہ "خونِ دل میں اُنگلیاں ڈبو کر" سماج کے قلب پر اپنے پیغامِ حریت کو رقم کرنے لگے ہیں اور "حلقہ زنجیر کو زبان دے کر" ذی روح اور غیر ذی روح دونوں کو قوتِ نطق بخش دیتے ہیں۔ انقلاب آزادی کے بعد اُن کے پائے استقلال کو لغزش نہیں ہوئی اور سماج و فرد کے ربطِ باہمی کے متعلق اُن کے طرزِ فکر میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوئی۔ تبدیلی ہوتی بھی کہاں سے؟ تقسیم ہند کے بعد جن خارجی عناصر کی تبدیلیوں اور اقتصادی نظام کے ردوبدل کا خواب دیکھا گیا تھا۔ وہ شرمندۂ تعبیر ہی نہ ہوا۔ انسان آزاد ہو گیا۔ لیکن انسانیت غلام رہی چنانچہ پہلے ہی جشنِ آزادی پر فیض نے گندم نما جو فروش جمہوریت کا بھانڈا پھوڑ دیا اور بلا کسی جھجک کے کیسی فنکاری کے ساتھ کہہ دیا کہ ؎

وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں
نجاتِ دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

فیض کے عزائم کی پختگی اُن کے داخلی نظم و ضبط اور کائنات کو مسخر کر لینے والی سحر کاری کی ہوش رُبائی کا اندازہ لگانا ہو تو "دستِ صبا" کی وہ غزل دیکھئے جس کا مطلع ہے ؎

ہم پرورشِ لوح و قلم کرتے رہیں گے
جو دل پہ گزرتی ہے رقم کرتے رہیں گے

"دستِ صبا" اور "نقشِ فریادی" میں ایک نمایاں فرق یہ بھی ہے کہ "نقشِ فریادی" کے مقابلے میں فیض کا لب و لہجہ "دستِ صبا" میں زیادہ سبک رفتار ہو گیا ہے۔ فیض کے اسلوب میں پہلے بھی نفرت و تعصب کا شائبہ نہ تھا۔ لیکن اب اُن کی باتوں میں سوائے محبت اور پیار کے اور کچھ نہیں ہوتا اگرچہ وہ سامراج نما ملکی اشتراکیت سے اسی قدر نالاں ہے۔ جس قدر بیرونی فسطائیت سے لیکن اب ہمیں اس کے طرزِ تکلم میں نمایاں فرق محسوس ہوتا ہے وہ اپنوں اور غیروں کی دشمنی میں امتیاز کرنے لگے ہیں اور ملک کی باہمی طبقاتی کشمکش میں اس رواداری کو ملحوظ رکھنے لگے ہیں کہ اپنے بہرحال

اپنے ہیں۔ آج نہیں تو کل وہ ضرور اپنے ہوں گے۔

فیضؔ کے اس وطنی، قومی اور ملکی پیار، روشن مستقبل پر یقین اور اُن کی کشادہ قلبی کا اندازہ ان اشعار سے کیا جا سکتا ہے۔

بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے
فروغِ گلشن و صوتِ ہزار کا موسم

غمِ جہاں ہو، غمِ یار ہو کہ تیرِ ستم
جو آئے آئے کہ ہم دل کشادہ رکھتے ہیں

ان میں لہو جلا ہے ہمارا کہ جانِ دل
محفل میں کچھ چراغ فروزاں ہوئے تو ہیں

ہے دشت اب بھی دشت مگر خونِ پا سے فیضؔ
سیراب چند خارِ مغیلاں ہوئے تو ہیں

ذیل کی نظم میں تو فیضؔ کا وطنی و قومی پیار اس طرح سمٹ آیا ہے کہ اُردو شاعری کی تاریخ میں اس کی مثال مشکل سے ملے گی۔

نثار میں تری گلیوں کے اے وطن کہ جہاں
چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اٹھا کے چلے

کوئی جو چاہنے والا طواف کو نکلے
نظر چرا کے چلے جسم و جاں بچا کے چلے

گر آج تجھ سے جدا ہیں تو کل بہم ہوں گے
یہ رات بھر کی جدائی تو کوئی بات نہیں

جو تجھ سے عہدِ وفا استوار رکھتے ہیں
علاجِ گردشِ لیل و نہار رکھتے ہیں

یہی نشاط خیز لہجہ اور یہی رجائی آہنگ فیضؔ کے تمام کلام میں جاری و ساری نظر آتا ہے۔

اس کے باوجود فیض کی شاعری کا کمال صرف اس امر کے اظہار میں نہیں ہے کہ وہ انسانوں سے والہانہ محبت کے دعوے دار ہیں یا یہ کہ وہ اپنی رجائی سرشتِ مزاج کی مدد سے ہر مشکل کا مذاق اُڑاتے ہیں یا وہ طبقاتی جنگ میں نچلے طبقے کے ساتھی ہیں۔ یہ موضوعات تو ہماری شاعری کے عام موضوع بن گئے ہیں اور آج کے ہر شاعر کے یہاں کم و بیش اسی قسم کے رجحانات کارفرما ہیں۔ فیض کی شاعری کا کمال دراصل ان کے اس انفرادی اسلوب اور فنی تصرف میں ہے جس کے ذریعے وہ اپنے پیغام کو ہم تک پہونچاتے ہیں۔ شاعر جو کچھ کہتا ہے۔ اس میں شک نہیں وہ اپنی جگہ بہت اہم ہوتا ہے۔ لیکن وہ اپنی بات کس طرح کہتا ہے یہ بھی کوئی کم اہم بات نہیں ہے۔

بقول فیض :۔

"فن کوئی بچوں کا کھیل نہیں ہے۔ اس کے لئے تو غالب کا دیدۂ بینا بھی کافی نہیں ہے اس لئے کافی نہیں ہے۔ کہ شاعر یا ادیب کو قطرہ میں دجلہ دیکھنا ہی نہیں پڑتا۔ بلکہ دوسروں کو دکھانا بھی پڑتا ہے۔ قطروں میں دجلہ کا مشاہدہ اس کے دیدۂ بینا پر ہے اور اسے دوسروں کو دکھانا اس کی فنی دسترس پر ہے لیکن اس منظر کشی میں اگر نطق ولب نے یاوری نہ کی تو پھر شاعر اپنے فن سے پوری طرح سرخرو نہیں ہے۔"

یہی نطق ولب کی یاوری، جس کا تذکرہ فیض نے کیا دراصل اس کی شاعری کی دلکشی کی ضامن ہے فیض اس نکتے کو خوب سمجھتے ہیں کہ ہر قوم اپنے مخصوص ماحول، تہذیبی و ثقافتی روایتوں، تاریخی کارناموں اور ماضی کے ادبی اقدار کے زیر اثر ایک جداگانہ مزاج رکھتی ہے اور اس کے ذہن و دل میں وہی چیزیں گھر کرتی ہیں جو اس قوم کی سرشتِ مزاج سے فطری مناسبت رکھتی ہیں۔ اس لئے فیض اپنے آرٹ کو دیرپا اور موثر بنانے میں اسی قدیم مشرقی لے میں زندگی کے نئے پیغامات پہونچاتے ہیں۔ جن سے ہمارے کان آشنا اور جن کا اثر قبول کرنے کیلئے ہمارے دل مستعد رہتے ہیں تبھی فیض کے اشعار پر اس کے دوست دشمن دونوں سر دھنتے ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین نے علی سردار جعفری پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے :

"اب زیر بحث یہ بات نہیں ہے کہ طبقاتی جنگ میں شاعروں اور ادیبوں کو کس طرف ہونا چاہئے۔ بلکہ زیر بحث یہ ہے کہ اس کی نوعیت کیا ہو۔" ہمارے خیال میں فیض کی شاعری احتشام صاحب کے سوال کا جواب ہوسکتی ہے۔

فیض کی لے کو مشرقی کہنے کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ وہ موضوعات کے لحاظ سے اور اسلوب و فارم کے اعتبار سے طرز قدیم کے شاعر ہیں۔ فیض اسلوب کے اعتبار سے بھی اسی قدر نئے ہیں جس قدر موضوع و مواد کے اعتبار سے فارم اور موضوع کی جدتوں میں تو بہتر کے ساتھی بھی انکے شریک ہیں لیکن ان کا اسلوب قطعیت کے ساتھ اُن کا اپنا ہے اس اسلوب میں ایسی انفرادیت ہے جو بعض کو اپنے ہم عصروں میں یکسر ممتاز کر دیتی ہے۔ بات یہ ہے کہ فیض مغربی علوم و فنون کے ساتھ مشرقی علوم و فنون سے بھی پوری طرح واقف ہیں۔ وہ انگریزی اور عربی دونوں کے اسکالر ہیں۔ فارسی سے اُن کا فطری ناتا ہے وہ مارکس کے بھی شیدائی ہیں۔ براوننگ کے بھی رچرڈ کے بھی عاشق ہیں اور اقبال کے بھی دلدادہ ہیں۔ بقول فیض اگرچہ ان تمام چیزوں میں کوئی باہمی رابطہ نظر نہیں آتا، لیکن ہمارے خیال میں مطالعہ کی اسی ہم آہنگی نے فیض کے مزاج شعری میں انفرادیت کے آثار پیدا کئے ہیں مشرقی ادب کے مطالعہ نے ان کے نطق و لب میں وہی موسیقیت وہی مٹھاس وہی تموج وہی غنائیت وہی چٹخارہ اور لوچ پیدا کر دیا ہے۔ جو مشرقی ادب و موسیقی کا طرۂ امتیاز ہے۔ فیض چونکہ اشاروں اور کنایوں ہی میں اپنے پیغام کو ہم تک پہونچاتے ہیں اس لئے فیض کے بعض ساتھی اپنی سطح بینی سے اُن کو رجعت پسند یا فراریت پسند (ESCAPIEST AND CONSERVATIVE) کہہ دیا کرتے ہیں۔ فیض کو اس قسم کے اعتراضات کا پہلے ہی سے احساس تھا تبھی تو کہتے ہیں۔

جانے کس رنگ میں تفسیر کریں اہل ہوس
مدح زلف و لب و رخسار کروں یا نہ کروں
جانے کیا وضع ہے اب رسم وفا کی اے دل
وضع دیرینہ پہ اصرار کروں یا نہ کروں

فیض ابہام و اشکال پیدا کرنے کے لئے نہیں بلکہ ایمائیت و اشاریت کے (TO HEIGHTEN) صرف اپنے فن کو زیادہ سے زیادہ موثر و دلکش بنانے کے لئے دیتے ہیں ورنہ اُن کا مقصد حیات ہر جگہ واضح رہتا ہے اُن کی بعض نظمیں مثلاً سپاہیوں کا مسیحا کوئی نہیں کے ابتدائی اشعار ہے

کب اشکوں سے جڑ سکتا ہے جو ٹوٹ گیا سو چھوٹ گیا
تم ناحق ٹکڑے چن چن کر دامن میں چھپائے بیٹھے ہو

سیتوں کا مسیحا کوئی نہیں کیا آس لگائے بیٹھے ہو

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فیض زندگی کی تگ و دو میں ہمت ہار چکے ہیں اور وہ فرار کی راہ ڈھونڈ رہے ہیں لیکن جیسے جیسے ہم آگے بڑھتے ہیں دیکھتے ہیں کہ اس نظم میں بھی وہ مزدور سرمایہ دار کی باہمی جنگ کا بڑا حوصلہ خیز نقشہ کھینچتے ہیں ؎

یہ کالک بھرتے پھرتے ہیں وہ جوت جگاتے رہتے ہیں
یہ آگ لگاتے پھرتے ہیں وہ آگ بجھاتے رہتے ہیں
سب ساغر و شیشہ لعل و گہر اس بازی میں کر جاتے ہیں
اٹھو سب خالی ہاتھوں کو اس رن سے بلاوے آتے ہیں

اسی طرح "زندگی کی ایک شام بظاہر غیر مقصدی اور رومان پرور نظر آتا ہے لیکن اس نظم کے آخری حصے میں بھی فیض نہ صرف اپنے نصب العین کو واضح کر دیتے ہیں بلکہ سامراجی طاقتوں سے مقابلہ کے لئے بھی تیار نظر آتے ہیں ؎

جلوہ گاہِ وصال کی شمعیں
وہ بجھا بھی چکے اگر تو کیا
چاند کو گل کریں تو ہم جانیں

ان اشعار سے یہ ظاہر کرنا مقصود تھا کہ فیض کے یہاں مبہم رمزیت اور بھٹکا دینے والی تصوریت یا محض لذت پرستانہ رومان پسندی اور عیش کوشی، جمال پرستی کہیں نہیں ملتی "نقش فریادی" اور "دست صبا" میں یہ چیز بھی مابہ الامتیاز ہے کہ "دست صبا" میں فیض کے فکر و فن کا دامن بہت مضبوط ہو گیا ہے اب ان کی فنی دسترس نظم تک محدود نہیں بلکہ قطعات، آزاد نظمیں اور غزلیں سب کی سب اس کے فنی تصرف میں ہیں "دست صبا" میں اگرچہ صرف سولہ سترہ غزلیں ہیں لیکن سب اپنا منفرد اسلوب رکھتی ہیں۔

اس جگہ غزل پر تفصیلی گفتگو ممکن نہیں۔ ان کی غزل کا اسلوب اپنی وضاحت کے لئے ایک الگ مضمون چاہتا ہے اس لئے صرف چند اشعار پیش کئے جاتے ہیں یہ اشعار ان کے اسلوب کے سلسلے میں شاید وضع دلیل کا کام دے سکیں گے۔

مے خانہ سلامت ہے تو ہم سرخیٔ مے سے
تزئین در و بام حرم کرتے رہیں گے
باقی ہے لہو دل میں تو ہر اشک سے پیدا
رنگِ لب و رخسارِ صنم کرتے رہیں گے

صبا سے کرتے ہیں غربت نصیب ذکرِ وطن
تو چشمِ صبح میں آنسو اُبھرنے لگتے ہیں

درِ قفس پہ اندھیرے کی مُہر لگتی ہے
تو فیضؔ دل میں ستارے اُترنے لگتے ہیں

گلوئے عشق کو دار و رسن پہونچ نہ سکے
تو لوٹ آئے ترے سر بلند کیا کرتے

پھونک کر مفت لگا دی ہے خونِ دل کی کشید
گراں ہے اب کے مئے لالہ فام کہتے ہیں

محتسب کی خیر اُونچا ہے اسی کے فیض سے
رند کا ساقی کا خُم کا مِئے کا پیمانے کا نام

مختصر یہ کہ "دست صبا" تک فیض کا فن۔ زندگی کے ارتقا کے ساتھ کہیں سے کہیں پہونچ گیا ہے اب آرٹ کی کوئی بلندی اُن کی دسترس سے پرے نہیں معلوم ہوتی اور وہ آرٹ کی اس بلندی پر پہونچے ہوئے نظر آتے ہیں جہاں ادب وطنیت و قومیت کے تنگ دائروں سے نکل کر آفاقی و عالمگیر بن جاتا ہے۔
